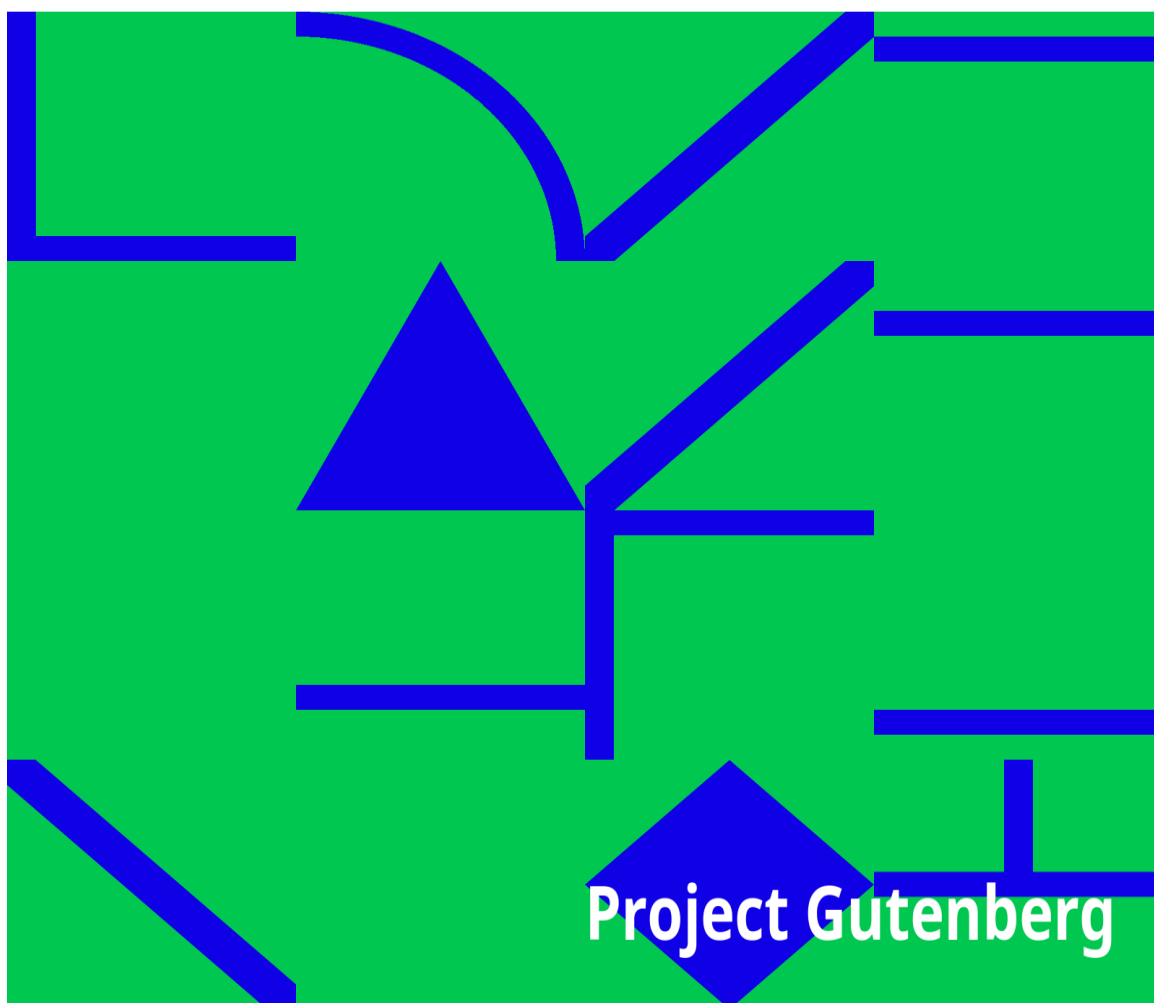


Линия и форма

Уолтер Крейн

Line and Form (1900)

Walter Crane



Содержание

ЛИНИЯ И ФОРМА

ЛОНДОН: G. BELL & SONS, LTD.

Первое издание, формат 8vo, 1900 г. Переиздание, формат crown 8vo, 1902, 1904, 1908, 1912, 1914 гг. CHISWICK PRESS: CHARLES WHITTINGHAM AND CO. TOOKS COURT, CHANCERY LANE, LONDON

ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕПИСЧИКА

ПРЕДИСЛОВИЕ

СОДЕРЖАНИЕ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЛИНИЙ И ФОРМ

ГЛАВА I

ГЛАВА II

ГЛАВА III

ГЛАВА IV

ГЛАВА V

ГЛАВА VI

ГЛАВА VII

ГЛАВА VIII

ГЛАВА IX

ГЛАВА X

УКАЗАТЕЛЬ

ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ

Электронная книга проекта «Гутенберг» «Линия и форма» (1900) из серии « »

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Линия и форма (1900)

Автор: Уолтер Крейн

Дата выпуска: 2 мая 2008 г. [электронная книга № 25290]

Язык: английский

Благодарности: Произведено Сюзанной Лайбаргер, Дэвидом Кортеси, Джонатаном Ингрэмом и командой онлайн-корректоров по адресу <http://www.pgdp.net>

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ЛИНИЯ И ФОРМА» (1900) ***

·LINE·&·FORM·
·BY·WALTER·CRANE·



ЛИНИЯ И ФОРМА

АВТОР: УОЛТЕР КРЕЙН

ЛОНДОН: G. BELL & SONS, LTD.

Первое издание, средний формат 8vo, 1900 г.

Переиздано, формат crown 8vo, 1902, 1904, 1908, 1912, 1914.

CHISWICK PRESS: ЧАРЛЬЗ УИТТИНГХЭМ И КО.

ТУКС-КОРТ, ЧАНСЕРИ-ЛЕЙН, ЛОНДОН

ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕПИСЧИКА

В оригинале этой работы большинство страниц имеют заголовки с ключевыми фразами, что позволяет быстро найти нужную тему, пролистав страницы книги. В этом электронном тексте те же ключевые фразы появляются в выровненных по правому краю полях рядом с текстом, который начинается эту тему. Таким образом, тему можно найти, прокручивая текст и просматривая правый край страницы.

Многие изображения оригинала представлены здесь в виде графических файлов в формате PNG в оттенках серого, масштабированных до ширины 480 или 512 пикселей. Если изображение имеет светло-серую рамку, читатель может щелкнуть по нему, чтобы открыть версию с более высоким разрешением.

В оригинале требования к дизайну книги часто заставляли редакторов размещать изображения на некотором расстоянии от текста, в котором они обсуждались. В этом электронном тексте некоторые изображения размещены ближе к месту, где они упоминаются, а не на их исходном номере страницы. Каждое изображение имеет номер, например [f016](#). В [списке иллюстраций](#) и [указателе](#) ссылки на изображения по номеру страницы были заменены этими номерами рисунков, которые связаны с изображениями. В тексте ссылки на рисунок по номеру страницы связаны с изображением, а не с указанной страницей.

Были исправлены две незначительные опечатки: thing to think на странице 10 и intregal to integral на странице 197.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Как и в случае с книгой «Основы дизайна», к которой данная книга является дополнением, содержание следующих глав, посвященных линии и форме, первоначально составляло серию лекций, прочитанных студентам Манчестерской муниципальной школы искусств.

Здесь нет претензии на исчерпывающее рассмотрение темы, которую было бы достаточно сложно исчерпать, и она рассматривается таким образом, чтобы иметь отношение к практической работе художественной школы и быть полезной для тех, кто сталкивается с текущими проблемами рисования и дизайна.

К ним подходят с личной точки зрения, как к результатам выводов, сделанных в ходе напряженной трудовой жизни, которая оставила лишь небольшие промежутки времени для разработки теорий в отрыве от практики, и в таком виде эти статьи теперь предлагаются более широкому кругу студентов и работников в области дизайна как от одного из них.

Они были проиллюстрированы в основном с помощью грубых набросков, сделанных на глазах у моих студентов, а также с помощью фотографий и рисунков. Грубые диаграммы были перерисованы, а другие иллюстрации воспроизведены, так что были использованы как линии, так и тональные блоки, при этом единообразие было принесено в жертву точности.

Уолтер Крейн.

Кенсингтон, июль 1900 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА I

Происхождение и функция контура — Силуэт — Определение границ с помощью — Сила характеристики с помощью — Формирование букв — Методы рисования линиями — Прогрессивный метод — Каллиграфический метод — Пробный метод — Японский метод прямой кисти — Овальный метод — Прямоугольный метод — Качество линии — Линейное выражение движения — Текстуры — Эмоции — Шкала линейного выражения

ГЛАВА II

Язык линии — Диалекты — Сравнение стилей различных художников в линии — Шкала степеней в линии — Письмо картинками — Отношение линии к форме — Два пути — Графическая цель — Аспект — Орнаментальная цель — Типичная обработка или условность — Ритм — Линейные планы в дизайне узоров — Дизайн обоев — Контроль форм — Память — Эволюция в дизайне — Разнообразие в единстве — Противовес — Линейная логика — Повторяющиеся линии и формы — Принцип излучения — Диапазон и использование линии

ГЛАВА III

Выбор и использование линии — Степень и акцент — Влияние фотографии — Значение акцента — Техническое влияние — Художественная цель — Влияние материалов и инструментов — Работа кистью — Уголь — Карандаш — Перо

ГЛАВА IV

О выборе формы — Элементарные формы — Заполнение пространства — Группировка — Аналогии формы — Типичные формы орнамента — Орнаментальные единицы — Эквиваленты формы — Количества в дизайне — Контраст — Значение вариаций схожих или родственных форм — Использование человеческой фигуры и форм животных в орнаментальном дизайне

ГЛАВА V

О влиянии контролирующих линий, границ, пространств и планов в дизайне — Происхождение геометрических декоративных пространств и панелей в архитектуре — Значение повторяющихся линий — Традиция — Расширение — Адаптируемость — Геометрические структурные планы — Фриз и поле — Декор потолка — Взаимодействие

ГЛАВА VI

Об основных элементах дизайна: линия, форма, пространство — Принципы структурных и орнаментальных линий в органических формах — Форма и масса в листе — Крыши — Средневековый город — Органическая и случайная красота — Композиция: формальная и неформальная — Сила линейного выражения — Отношение масс и линий — Принципы гармоничной композиции

ГЛАВА VII

О рельефе формы — три метода — контраст — свет и тень, и моделирование — использование контраста и плоскостей в дизайне узоров — декоративный рельеф — простой линейный контраст — рельеф с помощью линейного затенения — Различные акценты в рельефе формы с помощью линий затенения — Рельеф с помощью только света и тени без контуров — Фотографическая проекция — Рельеф с помощью различных плоскостей и контрастов вогнутых и выпуклых поверхностей в архитектурных лепных украшениях — Моделированный рельеф — Декоративное использование света и тени, а также различных плоскостей в моделировании и резьбе — Египетская система рельефной скульптуры — Греческая и готическая архитектурная скульптура, на которую повлияли структурные и орнаментальные мотивы — Скульптурные гробницы, медали, монеты, драгоценные камни — Флорентийские рельефы XV века — Дезидерио ди Сеттиньяно

ГЛАВА VIII

О выражении рельефа в линейном рисунке — Графическая цель и орнаментальная цель — Внешний вид и конструктивная реальность — Случайности и сущность — Изображение и намек на естественную форму в дизайне — Внешнее видение и внутреннее видение

ГЛАВА IX

Об адаптации линии и формы в дизайне, в различных материалах и методах — Настенная роспись — Фрески итальянских художников — Современная настенная роспись — Расстояние между настенными росписями и планы узоров — Масштаб — Плинтус — Дадо — Поле стены — Фриз — панели — гобелены — текстильный дизайн — персидские ковры — влияние текстуры на цвет — гравюры — обои — витражи

ГЛАВА X

О выражении и рельефе линии и формы с помощью цвета — Влияние одного и того же цвета на разные фоны — Излучение цвета — Белый контур для ярких цветов — Качество оттенков, выделяющихся на других оттенках — Дополнительные цвета — Гармония — Цветовое восприятие — Цветовые пропорции — Важность чистых оттенков — Тона и плоскости — Тон времени — Узор и картина — Узор не обязательно является картиной, но картина в принципе является узором — Светотень — Примеры узорной и картинной работы — Картинные узоры и узорные картины

УКАЗАТЕЛЬ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Происхождение контура	f002
Силуэты	f003
Линии побережья и гор — залив Нафплио	f004
Пропорции римских заглавных букв и строчных букв немецкого текста. Из книги Дюрера «Geometrica»	f005a
Прогрессивный метод рисования линий	f006a
Каллиграфический метод	f007a
Метод проб и ошибок	f007b
Овальный и прямоугольный методы	f008
Линии характеристики в форме и особенностях цветов: лилия и мак	f009
Силуэт листьев бука и линейное изображение того же	f010a
Линии движения	f010b
Влияние ветра на деревья	f011
Расположение линий в ребристом морском песке	f012
Линии различной текстуры, структуры и назначения	f013
Линии восторга и радости в унисон. Утренние звезды, по мотивам Уильяма Блейка	f014
Строки скорби и уныния: эскизы из «Гомера» Флаксмана	f015
Пейзаж	f016

Шкала различных степеней линейного веса и выделения	f017
Криволинейная шкала направления	f018
Прямоугольная шкала направления	f018
Пиктографическое письмо	f019
Оливковая ветвь, с натуры	f020
Оливковая ветвь, упрощенная в декоративной обработке	f021
Исследование рогатого мака	f022
Адаптация рогатого мака в дизайне: вертикальная панель для вышивания.	f023
Вопрос и ответ в строке	f024 , f025
Диаграмма, показывающая использование геометрической основы при разработке повторяющегося узора	f026
Использование контролирующих границ при разработке распылений	f027
Метод тестирования повторяющегося узора	f028
Эскиз, демонстрирующий, как узор из разнообразных элементов может быть гармонизирован за счет единства очерчивающих и промежуточных линий.	f029
Принцип противовеса в различных системах дизайна	f030
Границ и граничных мотивов	f031
Повторяющиеся линии и формы в бордюрных мотивах	f032
Радиационный принцип линии в естественной форме	f033
Радиационные линии грудных мышц и ребер	f034
Сводчатый потолок капитульного зала Вестминстера	f035
Линии, характеризующие перья и раковины	f036
Рисунок пером с изображением фруктов	f037

Эффект различного акцента при обработке одних и тех же дизайнов	f038, f039
Эффект различного акцента в рисунке пейзажа	f040
Пример оформления страницы для демонстрации орнаментальной связи между текстом и изображениями	f041a
Предложение по узору ковра и его абстрактное оформление на точечной бумаге в качестве детали брюссельского ковра.	f041b
Формы кисти	f042
Прямое выражение формы животного кистью	f043
Японский рисунок птицы. Из «Сто птиц Бари»	f044
Элементарные геометрические формы	f045a
Использование тех же форм в архитектуре	f045b
Головки мака	f046
Яблоко, разрезанное для демонстрации расположения семян	f047
Куб и сфера в архитектурном орнаменте	f048a
Заполнение квадратного пространства	f049a
Заполнение круглого пространства	f049b
Дизайн инкрустации: узорные элементы и мотивы	f050
Группировка сопутствующих форм: композиция из кривых линий	f051a
Группировка схожих форм: композиция углов	f051b
Натюрморт Группа иллюстраций к гравюре на дереве	f052
Японский диагональный узор	f053
Обработка форм фруктов и листьев: соответствующая кривизна	f054
Соответствие общего контура листа и дерева	f055a

Некоторые аналогии в форме	f055b
Дерево типичных форм, единиц и систем	f056
Эскизы, демонстрирующие использование противовеса, количества и эквивалентов в дизайне	f057
Количества и противовес границ и полей в мотивах ковров	f058
Эскизы, иллюстрирующие значение различных количеств в персидских коврах	f058-f061
Повторение и контраст в мотивах бордюра	f062
Использование замкнутых границ при создании форм животных в декоративном узоре	f063a
Декоративное распределение фигур в пределах геометрических границ	f063b
Простые линейные мотивы и основы узоров	f064
Использование интервалов при повторении одних и тех же орнаментальных элементов	f065
Дизайны цветочных, человеческих и животных форм, определяемые формой окружающей границы	f066
Парфенон: эскиз, показывающий пространства, используемые для декоративной скульптуры в греческой архитектуре	f067
Башня Ветров, Афины	f068
Эскиз части Арки Константина, демонстрирующий пространства для декоративной скульптуры в римской архитектуре.	f069
Византийское (мозаичное) оформление архитектурных элементов: апсида, Св. Витале, Равенна	f070
Деталь балдахина над могилой Жервеза-Алара, Уинчелси	f071
Церковь Уолберсвик: западная дверь	f072

Мiserere в соборе Святого Давида	f073
Утопленная панель из гробницы епископа Джона Моргана, собор Святого Давида	f074
Консоль из часовни епископа Вогана, собор Святого Давида	f075
Готический узор плитки, собор Святого Давида	f076
Мотивы поверхностного узора, полученные из линий структуры	f077a
Повторяющиеся узоры, построенные на квадратной и круглой основе	f077b
План повторяющегося узора	f078
Эскизы, демонстрирующие взаимосвязь между фризом и фоном в обоях	f079
Принципы структурных и орнаментальных линий в природных формах	f080
Радиальные, повторяющиеся и уравнивающие линии в структуре скелета и мышц	f081a
Общие принципы линии и формы в ветвях и листве деревьев	f081b
Принципы структуры листьев	f082
Альбрехт Дюрер: Фрагмент из «Блудного сына»	f083
Альбрехт Дюрер: Святой Антоний	f084
Линии крыш: Ротенбург	f085
Улица Святой Маргариты, Кентербери	f086
Фигуративные дизайны, ограниченные геометрическими границами	f087 , f088
Выражение бури и спокойствия в пейзаже	f089
Выражение покоя и действия	f090

Контроль линий движения: движение в процессии	f091a
Линии, оставленные водотоком — линии, определяющие падение обломков из карьера	f091b
Рельеф формы: (1) по контуру, (2) по контрасту, (3) по свету и тени	f092
Рельеф формы и линии в дизайне узора с помощью контраста и использования плоскостей	f093
Обработка манти (14–16 века)	f094a , f094b
Латунная плита Мартина де Виша, Брюгге, 1452 г.	f095
Рельеф в дизайне узора с помощью простых линейных контрастов	f096a
Рельеф путем добавления линий затенения к контуру	f097a
Рельеф с помощью диагональной штриховки	f097b
Различные методы и различные акценты в создании рельефа формы с помощью линий затенения	f098
Принцип Альбрехта Дюрера в обработке драпировки: из гравюры на дереве из серии «Жизнь Девы Марии»	f099
Альбрехт Дюрер: рисунок пером	f100
Филиппино Липпи: Этюд драпировки	f101
Рафаэль: Этюды драпировки	f102
Рельеф, созданный только с помощью света и тени, в рисунке пером без контуров	f103a
Рельеф с помощью белой линии на темном фоне и <i>наоборот</i>	f103b
Рельеф в архитектурных лепных украшениях	f104
Римское толкование коринфского ордера, Форум Нервы, Рим	f105
Египетская рельефная скульптура: Фивы	f106
Греческий рельеф: Элевсин	f107

Египетский рельеф: Дендера	f107
Шартрский собор: резьба на западном фасаде	f108
Шартрский собор: тимпан центральной двери западного фасада	f109
Медали лордов Мантуи, Чезена и Феррары, автор Витторе Пизано	f110
Обработка фигуры в черном платье на белом фоне и <i>наоборот</i>	f111a
Обработка той же фигуры в светотени	f111b
Графический принцип выражения формы с помощью света и тени; с контуром и без контура	f112
Линейное выражение черт лица, перьев и меха: заметки из природы	f113
Эскизы для иллюстрации графического и декоративного изображения драпированных фигур	f114
Декоративное изображение птиц	f115
Цветочные узоры на типичных замкнутых формах индийских и персидских орнаментов	f116
Танцующая фигура с линиями, определяющими движение	f117a
Линии роста и структуры цветов: лилия и роза	f117b
Береговые линии, залив Нафплио	f118a
Линии движения в воде, мелкий ручей над песком	f118b
Джотто: Целомудрие (Нижняя церковь, Ассизи)	f119
Пинтуриккьо: настенная роспись (капелла Пикколомини, Сиена)	f120
Схема, показывающая основные фундаментальные планы или системы линий, определяющие расстояние между фресками и распределение декоративных элементов.	f121
Схема, показывающая, как видимая глубина пространства увеличивается за счет использования вертикальных линий, а видимая ширина — за счет использования горизонтальных линий.	f122

Декоративное расстояние между стенами: эскизы (в масштабе 1:2,5) для демонстрации различных вариантов оформления и пропорций.	f123
Фигура Лауры из бургундских гобеленов: «Триумфы Петрарки» в Южном Кенсингтонском музее.	f124
Пинтуриккьо: фреска в апартаментах Борджиа	f125
Фрагмент Священного ковра мечети Ардебиль: Персия, XVI век	f126
Эскиз для иллюстрации обработки краев персидского ковра	f127
Гобелен из Арраса: диаграммы, иллюстрирующие принцип работы и эффект поверхности	f128
Контрастные поверхности в основе и утке в тканом шелковом ковре	f129
Индийское покрывало из хлопка с принтом: Музей Южного Кенсингтона	f130
Обработка витража: ограничение формы и цвета свинцовыми линиями	f131
Эскиз, демонстрирующий влияние одного и того же цвета и формы на фоне разных цветов	f132
Принцип эффекта смешивания или размывания цветов на их краях	f133
Использование черно-белого контура для выделения краев цветных форм на фоне разного цвета	f133
Й. Ван Эйк: Портрет Дж. Арнольфини и его жены	f134
Вермеер из Делфта: Дама за спинетом	f135
Боттичелли: Рождество Христово	f136
Гольбейн: Послы	f137
Боттичелли: Мадонна с младенцем	f138
Кривелли: Благовещение	f139
Перуджино: Богородица в поклонении со святыми Михаилом и Рафаилом и Тобиасом	f140

Тициан: «Вакх и Ариадна»

[f141](#)

Мэдокс Браун: Христос омывает ноги святого Петра

[f142](#)



О ЛИНИИ И ФОРМЕ

ГЛАВА I

Происхождение и функция контура — Силуэт — Определение границ с помощью контура — Сила характеристики с помощью контура — Формирование букв — Методы рисования линий — Прогрессивный метод — Каллиграфический метод — Пробный метод — Японский метод прямого нанесения кистью — Овальный метод — Прямоугольный метод — Качество линии — Линейное выражение движения — Текстуры — Эмоции — Шкала линейного выражения.

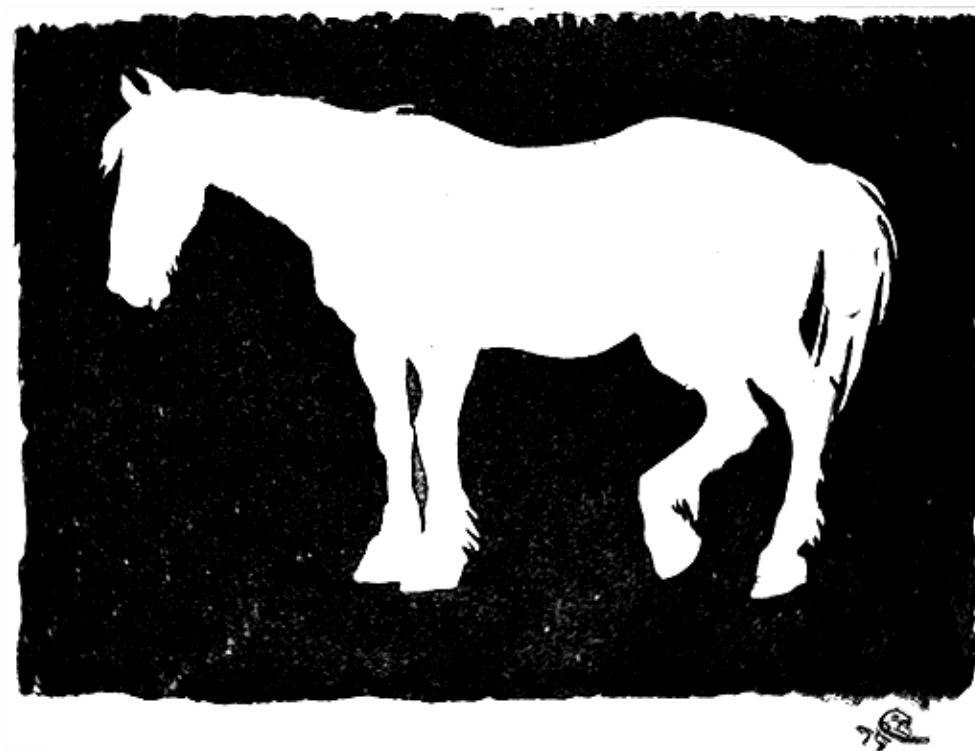
КОНТУР, можно сказать, является альфой и омегой искусства. Это самый ранний способ выражения у первобытных народов, как и у отдельного ребенка, и он культивировался за его силу характеристики и выражения, а также как окончательный тест на мастерство рисования самыми опытными художниками всех времен.

Старая выдуманная история о его происхождении из работы влюбленного, который обвел углем границы тени головы своей возлюбленной, отбрасываемой солнцем на стену, и таким образом получил первый профильный портрет, вероятно, более верна по сути, чем по факту, но она определенно иллюстрирует *функцию* контура как определения границ формы.

Силуэт

В детстве мы, вероятно, воспринимаем формы в природе как плоские фигуры одного цвета на фоне других цветов или как плоские поля света на темном фоне, например, белая лошадь на зеленой траве поля или черная фигура на фоне снега.





Определение границ

Определение границ таких форм становится главной задачей в ранних попытках художественного самовыражения. Внимание привлекают края — форма силуэта, которая остается главным средством различения форм, когда теряются детали и второстепенные характеристики ; так же как очертания гор остаются или даже становятся более четкими, когда расстояние сглаживает детали их структуры, а вечерние туманы превращают их в плоские плоскости, расположенные одна за другой, и оставляют только тонкие линии их краев, чтобы рассказать об их характере. Мы чувствуем красоту и простоту таких эффектов в природе. Мы чувствуем, что ум, через взгляд, покоящийся на этих спокойных плоскостях и тонких линиях, получает ощущение покоя и поэтического настроения, которое теряется в ярком полдень, со всем его богатством сверкающих деталей, резко очерченных светом и тенью. Нет сомнений, что эта типичная сила контуров и ценность простоты массы были восприняты древними, в частности древними египтянами и греками, которые оба, каждый по-своему, в своем искусстве демонстрируют удивительную силу характеристики с помощью линий и масс, а также тонкое чувство орнаментальной ценности и качества линий.



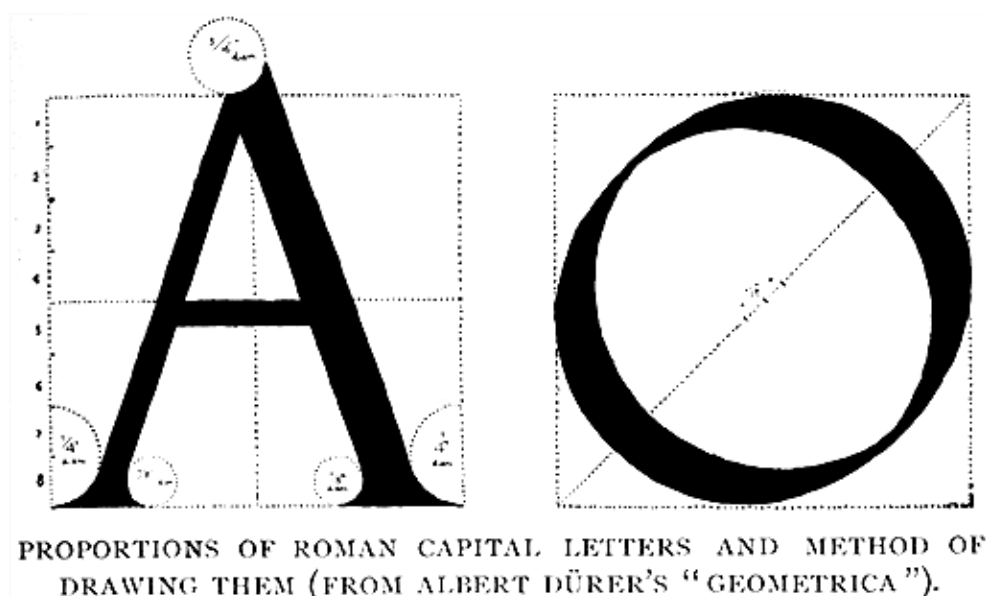
COAST & MOUNTAIN LINES
GULF OF NAUPLIA



Формирование букв

Что касается линии — использования контура с точки зрения его ценности как средства определения формы и факта — ее сила действительно ограничивается только силой рисования, которой владеет художник. От примитивных фигур древних гончаров или элементарных попыток детей изобразить человеческие или животные формы до самых изысканных контуров греческого вазописца или, скажем, художника «Сна Полифила», разница заключается лишь в степени. Новичок с пером, учащийся писать, марает и царапает, с трудом формируя дрожащие, косые буквы «О» и «А», пока с практикой и привычкой, почти бессознательно, не приобретает способность формировать четкие буквы.

В конце концов, письмо — это всего лишь более простая форма рисования, и мы знаем, что буквы нашего алфавита изначально были картинками или символами. Основное различие заключается в том, что письмо заканчивается с приобретением чисто полезной способности формировать буквы и слова и редко преследуется ради его красоты или художественных качеств, как раньше; в то время как рисование постоянно ведет к новым трудностям, которые необходимо преодолеть, к новым тонкостям линий и свежим очарованиям в стремлении к отличию и стилю.



Однако практика формирования букв пером или кистью, на основе хороших шрифтов, римского и готического, даст очень хорошую предварительную подготовку студенту, изучающему линии и формы. Рука приобретет прямоту штриха и прикосновения, а глаз привыкнет к хорошим линиям композиции и простым конструктивным формам. Прогрессивный характер письма — постепенное построение форм букв — и необходимость работы с повторяющимися формами и линиями также будут полезны при последующей работе над реальным дизайном. Альберт Дюрер в своей «Геометрике» приводит методы рисования римских заглавных букв, а также черных букв, строя первые на основе квадрата и его пропорций, причем толщина нижних штрихов составляет одну восьмую квадрата, тонкие штрихи — одну шестнадцатую, а засечки — четверть и одну восьмую диаметра круга. Заглавная буква О, как можно заметить, состоит из двух кругов, соединенных по диагонали.



Буквы можно считать простейшей формой определения с помощью линии. За столетия использования они были упрощены от своих первобытных иероглифических форм до

нынешних произвольных и фиксированных типов, хотя даже эти фиксированные типы подвержены изменениям, вызванным изменениями вкусов и фантазий.

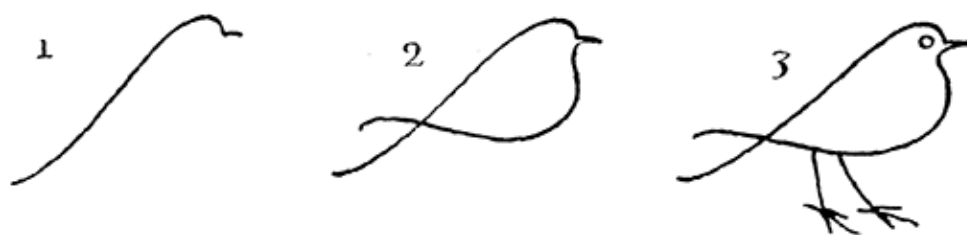
Но когда мы переходим к неформализованной природе — к обширному миру сложных форм, постоянно меняющих свой облик, полных жизни и движения, деревьям, цветам, лесам и водам, птицам, зверям, рыбам, человеческой фигуре — проблема, как изобразить любую из этих форм, выразить и охарактеризовать их с помощью такого абстрактного метода, как рисование линиями, сначала кажется достаточно сложной.

Но поскольку развитие восприятия, как и способность графического изображения, происходит постепенно и частично, хотя и прогрессивно, глаз и ум обычно сначала впечатляются наиболее заметными чертами и ведущими характеристиками природных форм, точно так же, как первое представление ребенка о человеческой фигуре — это тело с четырьмя прямыми конечностями и преобладающей головой. Это первое впечатление, и оно без колебаний фиксируется в детском наброске.

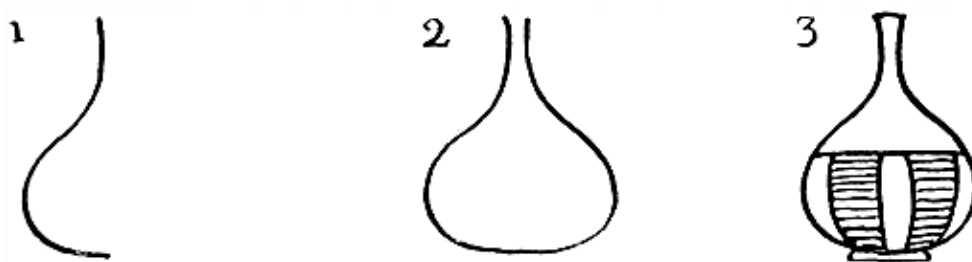
Таким образом, первая цель при рисовании линий — понять общие истины формы, характера и выражения.

Прогрессивный метод

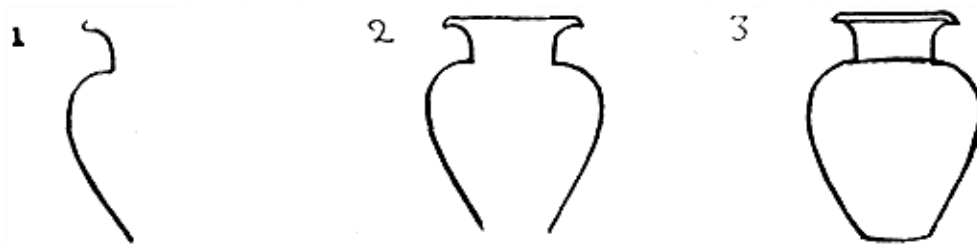
Существуют различные методы получения контуров любого объекта или фигуры. Для начала ученик может постепенно определять форму, проходя следующие этапы. Возьмем, к примеру, профиль птицы; форма может быть постепенно построена путем комбинации ряда линий:



или возьмем более простую форму колбы:



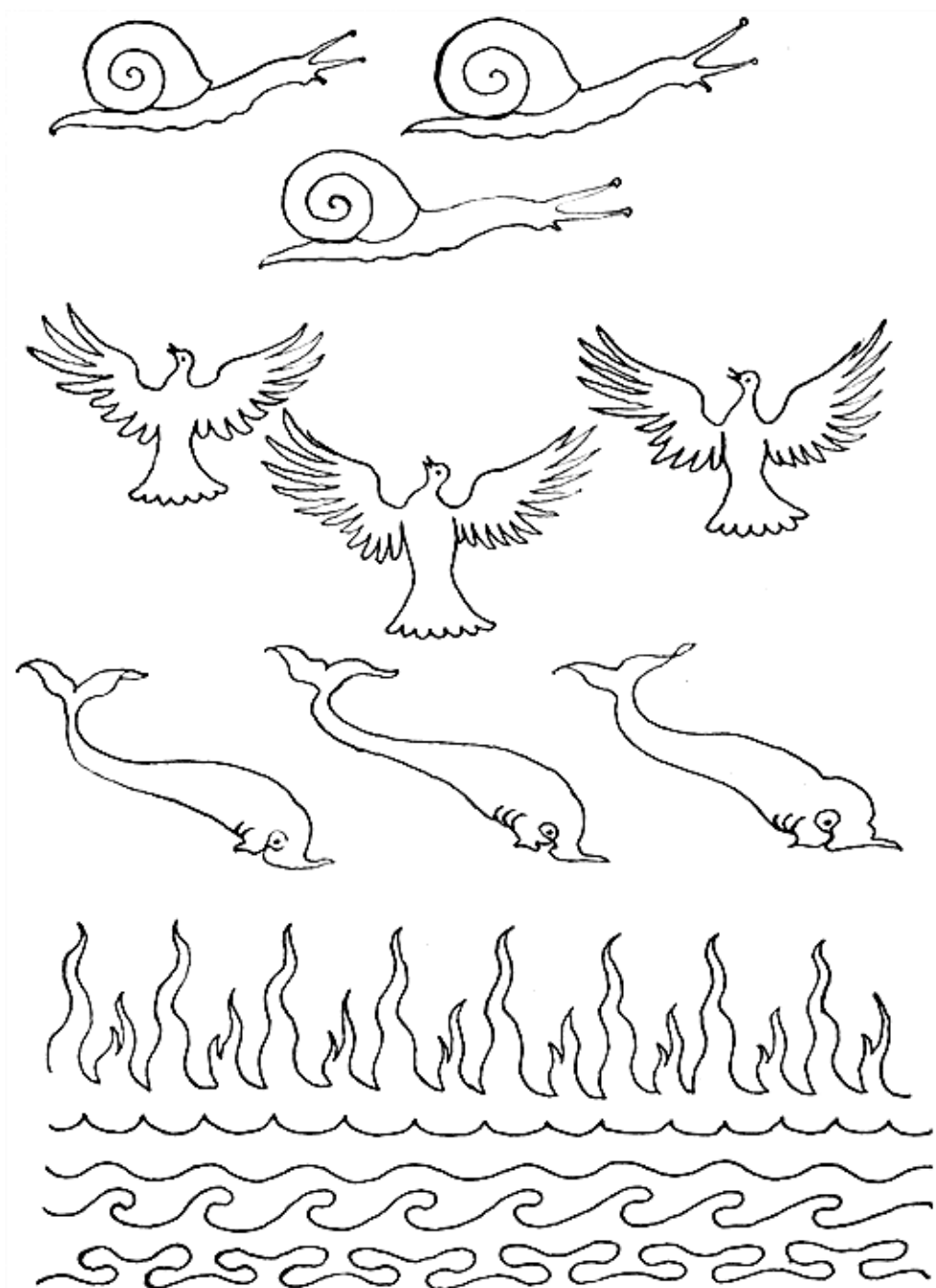
или банку по тому же принципу:



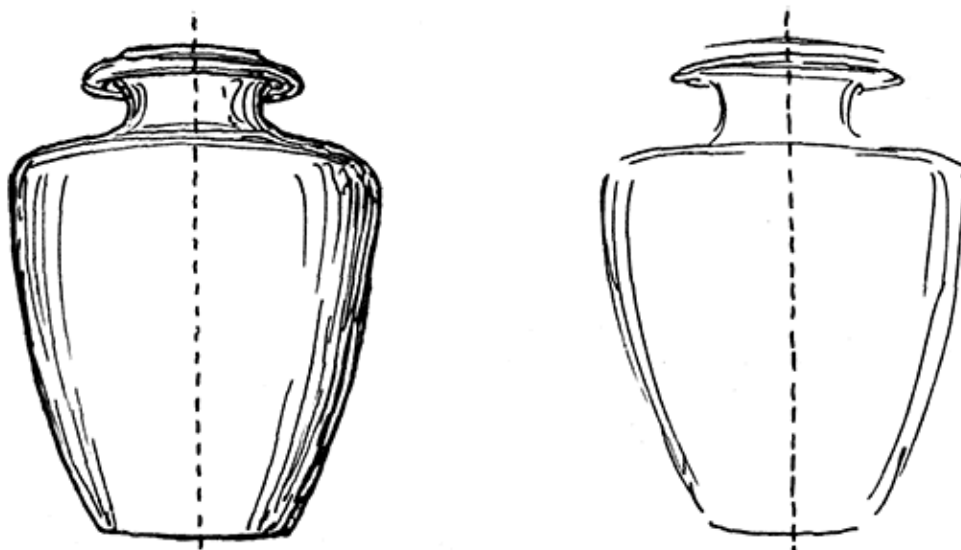
или, что еще проще, в форме листа, сначала вставив стебель одним движением (1):



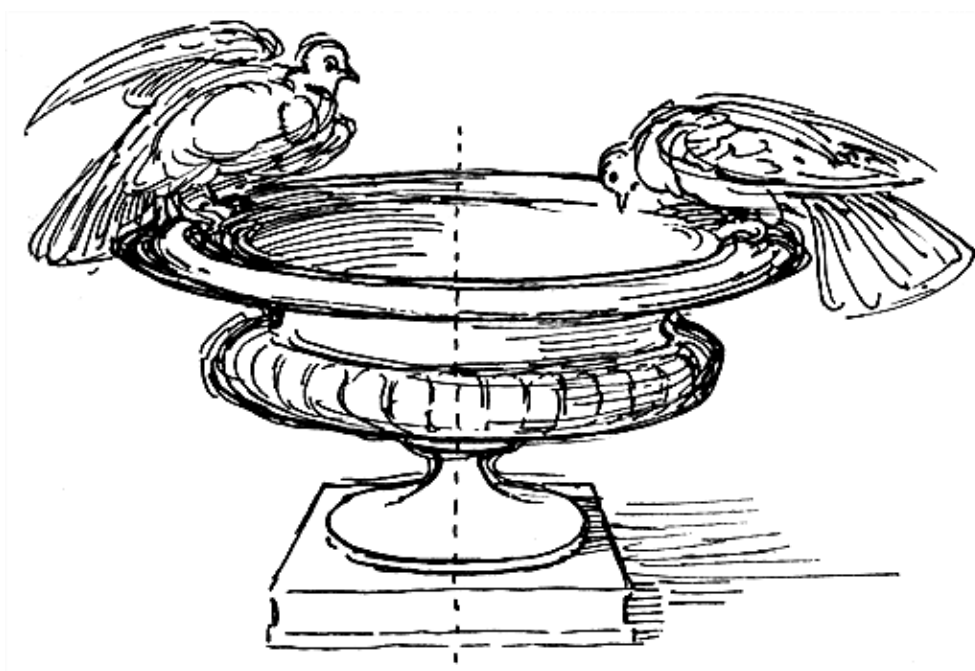
и выстраивая форму вокруг него (2, 3).



Этот метод можно назвать каллиграфическим методом рисования; в этом методе можно дополнительно тренировать ловкость руки, пытаясь определять формы непрерывными штрихами или создавая их с помощью как можно меньшего количества штрихов. Более простые типы орнаментов, состоящие из извилистых и плавных линий, можно создавать таким образом, т. е. непрерывной линией, а также с помощью определенных абстрактных или условных способов, которые адаптируют их к украшению.



Другой метод заключается в том, чтобы набросать легкие направляющие линии для основных масс, создавая своего рода каркас из легких линий, чтобы помочь глазу правильно расположить контуры, используя вертикальные центральные линии для симметричных форм, чтобы добиться правильного баланса. Этот метод используется очень широко, но я считаю, что очень желательно практиковаться и в прямом рисовании, чтобы приобрести уверенность глаза и ловкость руки; и не следует беспокоиться о неудачах на первых порах, так как этот вид умения и ловкости в значительной степени зависит от практики.



Японский метод прямого рисования кистью

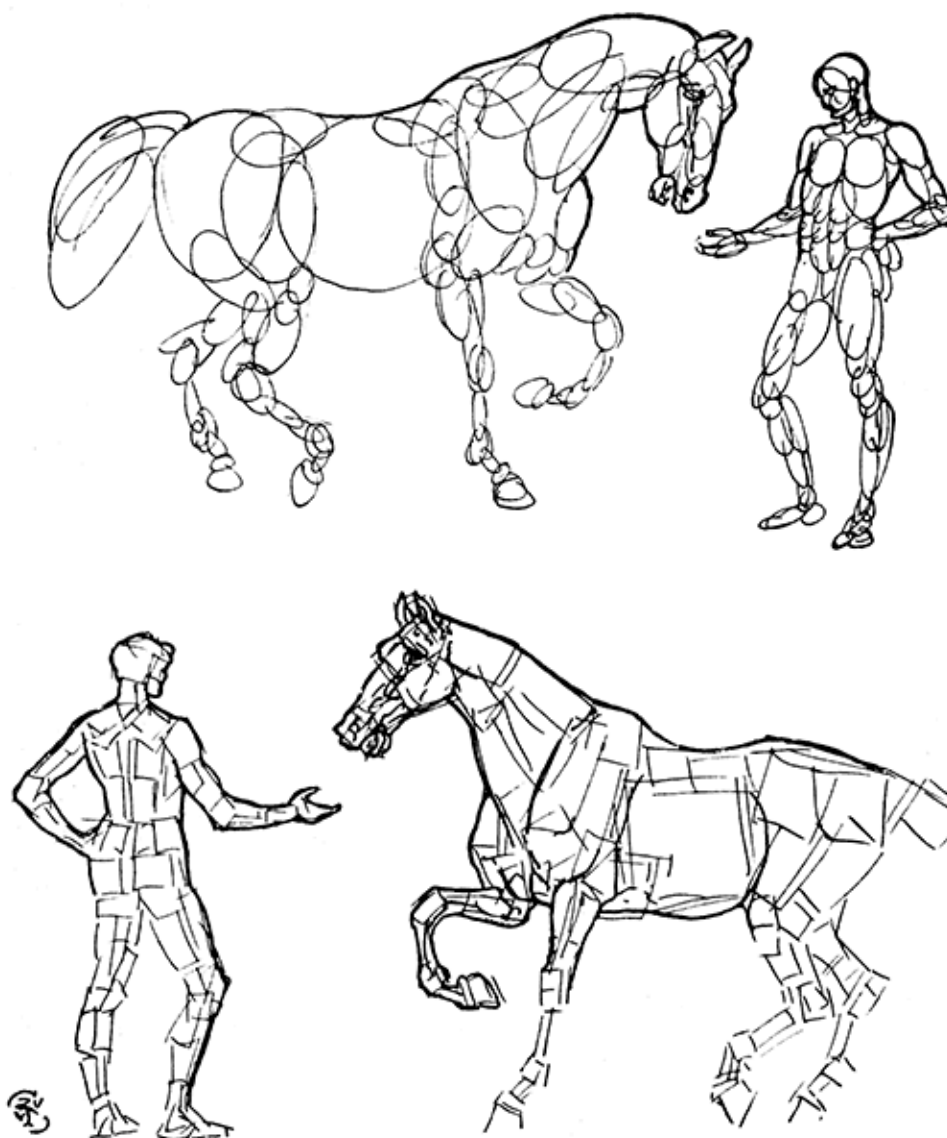
Японцы, которые рисуют кистью, привыкли рисовать напрямую, без предварительного эскиза, и очарование их работ во многом обусловлено той свежестью и четкостью штрихов, которые возможны только при прямом методе. Главная цель состоит в том, чтобы

установить идеальное взаимодействие между глазом и рукой, чтобы последняя фиксировала то, что воспринимает первый.

Многочисленные образцы свободы и натурализма современной школы японских художников, использующих этот метод прямого рисования кистью, можно найти в работах Бари, Хиросиги и Хокусая, а также в многочисленных гравюрах и книгах с рисунками, созданных их руками. Для всех рисовальщиков и дизайнеров они являются чрезвычайно ценными для изучения благодаря своему прямому методу и простым средствам выражения формы и фактов. Несмотря на то, что композиция часто кажется случайной, расположение рисунка на бумаге тщательно продумывается перед началом работы, и это, конечно, всегда очень важный момент.

Еще один метод рисования, особенно в отношении рисования человеческой фигуры и форм животных, я могу упомянуть в качестве помощи тем, кто не чувствует себя достаточно сильным для прямого метода. В то же время следует иметь в виду, что мы можем привыкнуть к *любому* методу; и чем больше мы становимся зависимыми от одного метода, тем меньше у нас будет возможностей для работы в любом другом. Но, несмотря на это, желательно освоить *один* метод, то есть уметь *свободно* рисовать линии тем или иным способом, и только опыт и практика позволят нам найти наиболее подходящий метод.

Овальный и прямоугольный методы



Прямоугольный метод

Этот другой метод заключается в том, чтобы заблокировать основные массы форм, которые мы хотим изобразить, с помощью серии овалов, как показано на иллюстрации, и, когда мы получим массы в их надлежащем соотношении, приступить к нанесению тщательного контура фигуры, или чем бы он ни был, на эту базовую структуру направляющих линий, корректируя по мере продвижения. Было бы вполне возможно работать по тому же принципу, но со структурой из более или менее прямоугольных масс. Реальное применение этого метода заключается в том, чтобы помочь учащемуся понять соотношение масс фигуры и ощущение структуры при рисовании; использование квадратного или овального перекрытия может быть вопросом выбора. Про овальные формы можно сказать, что они напоминают контуры строения человека и животных.

Если у кого-то есть склонность слишком сильно округлять свои формы, было бы неплохо попробовать прямоугольный метод, чтобы исправить это, и *наоборот*.

После того, как будет приобретен определенный навык передачи формы с помощью линии, мы почувствуем дальнейшие возможности выражения при ее использовании и начнем замечать, как различные характеристики формы и естественного факта могут быть выражены путем изменения качества нашего контура.

Например, если мы рисуем растение или цветок, мы должны стремиться показать качеством нашей линии разницу между тонкими пружинящими изгибами в структуре лилии, твердой сердцевинной семени и жестким излучением лепестков маргаритки и нежными шелковистыми складками мака.

Качество линии



LINES OF CHARACTERIZATION IN THE FORM AND FEATURE OF
FLOWERS: LILY AND POPPY.

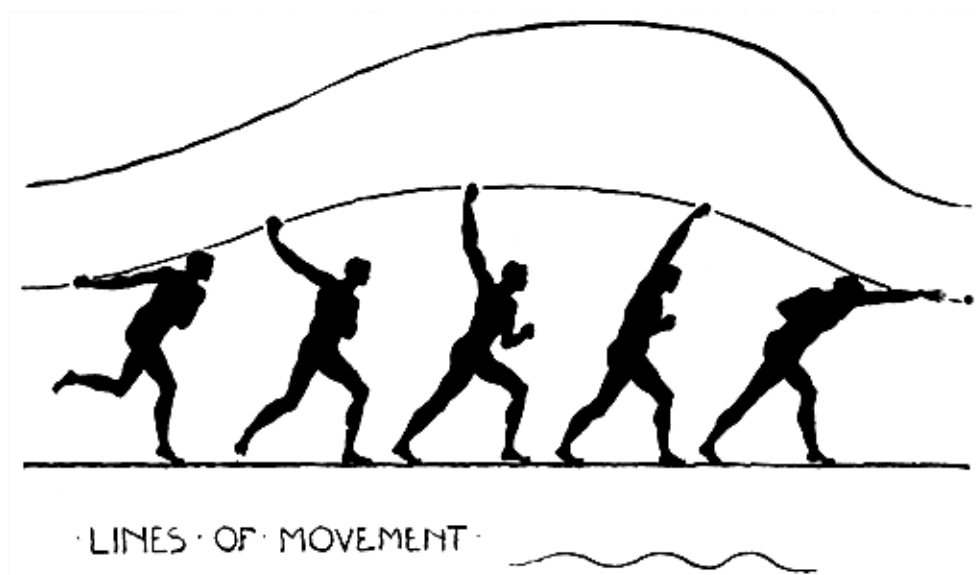
Но, поскольку листья появляются раньше цветов, лучше всего было бы начать с формы листьев и попытаться передать характер листьев дуба и бука, липы и каштана, например, с помощью контура. Вероятно, сначала мы будем недовольны тем, что наш план недостаточно полон: он может выглядеть скудным по качеству и небольшим по четкости формы. Это, вероятно, возникает из—за нехватки места - из-за слишком большого размера контура в границах формы. Чтобы исправить это, нет ничего лучше, чем обрисовать объект, который мы рисуем (лист, цветок или фигуру), полной кистью черным силуэтом, поместив объект на светлой или белой бумаге так, чтобы его истинная граница была видна без поверхностных отметин или теней, и, сосредоточив наше внимание на *краю*, как можно тщательнее обведите его сплошным черным цветом. Затем, если мы сравним результат с нашим контуром, это поможет показать, где он потерпел неудачу; и практика такого перекрытия кистью сплошного силуэта будет способствовать более широкому стилю рисования, поскольку хороший контур означает хорошее восприятие массы; и в качестве общего принципа при рисовании можно рекомендовать размещать свой контур *за* пределами силуэтной границы формы, а не внутри нее; то есть, когда фигура или объект рельефно выделяются светлым на фоне темного, поскольку линия в этом случае определяет край на фоне. Однако, когда фигура или объект кажутся темными на светлом фоне, контур, очевидно, должен находиться внутри силуэта, иначе его тонкие границы теряются.



Линейное выражение движения

Другим важным атрибутом линии является ее способность выражать или предполагать *движение*. По закону неотделимой ассоциации волнистые линии, приближающиеся к горизонтали или ведущие к ней вниз, связаны с ощущением покоя; тогда как ломанные

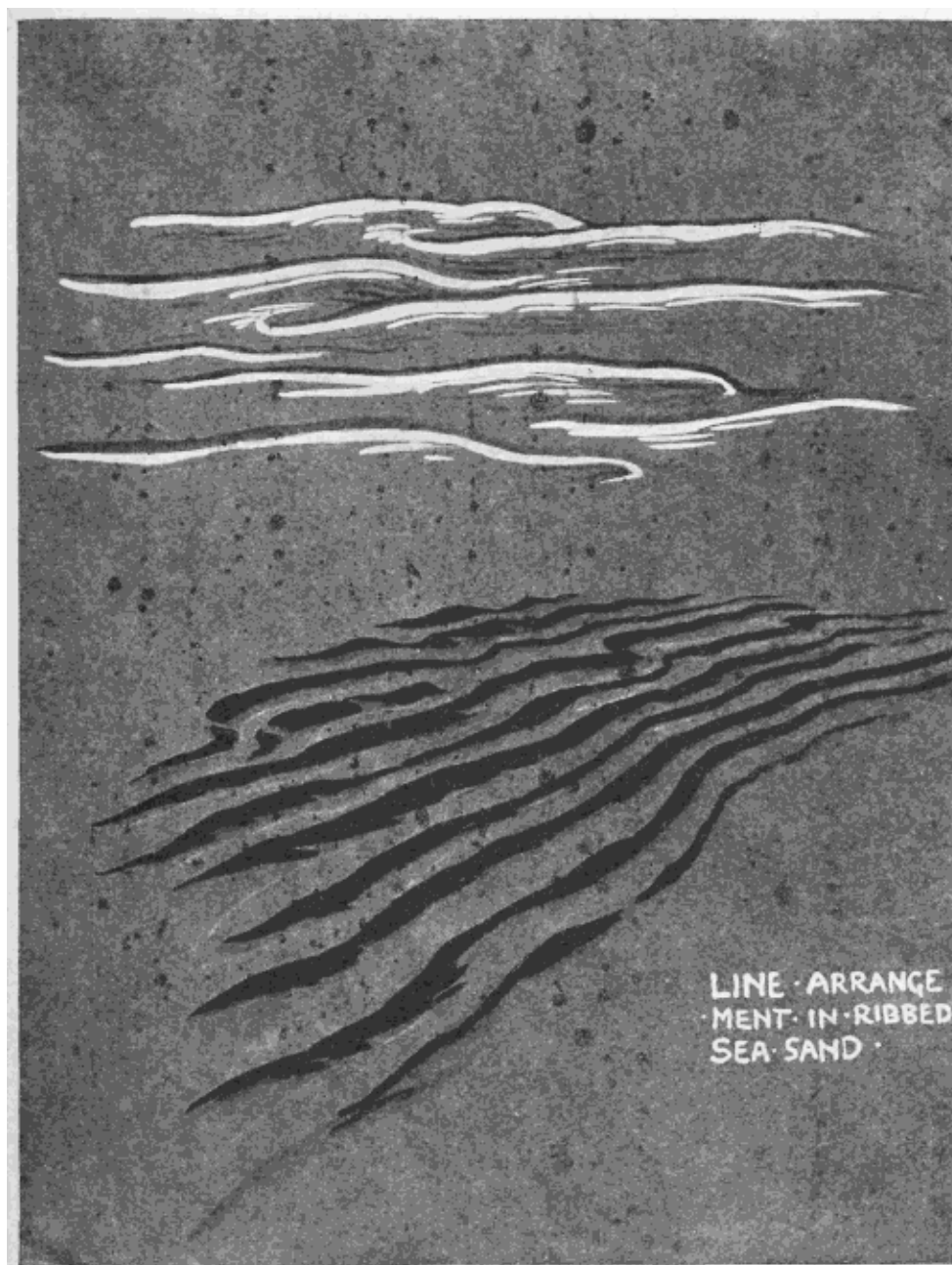
кривые и прямоугольные линии всегда предполагают действие и беспокойство или сопротивление какой-либо силе.



Повторение серии линий в одном и том же направлении в виде крещендо или волнообразного движения предполагает непрерывное силовое давление в том же направлении, как в этой серии мгновенных действий человека, играющего в боулинг, где линия, проведенная через самые высокие точки в каждой фигуре или касающаяся их, принимает форму кривой волны. Действительно, можно сказать, что волновая линия не только указывает на движение, но и описывает его направление и силу. Это, по сути, *линия движения*. Этот принцип можно увидеть более простым способом, как указывает Хогарт в своем "Анализе красоты", наблюдая за линией, описанной вдоль стены головой человека, идущего по улице. Или, как мы можем иногда видеть вблизи побережья, деревья, подверженные постоянному давлению ветра, иллюстрируют это повторение линий в одном и том же направлении, определяющее их общую форму; и поскольку каждое дерево вынуждено распространяться в направлении, противоположном ветру, эффект заключается в том, что они всегда борются с его давлением даже в самую тихую погоду; и это полностью связано с нашей ассоциацией движения ветра с этим своеобразным линейным выражением.



Текущая вода, опять же, выражается определенными повторяющимися волновыми линиями, которые напоминают нам о древних линейных символах зигзага и меандра, использовавшихся с древнейших времен для обозначения воды. В потоках, которые омывают прибрежный песок, когда отлив отступает, мы можем увидеть красивые плавные линии, иногда пересекающиеся подобно сети, а иногда переходящие в серию раковинообразных волн; в то время как сами пески ребристые, желобчатые и моделируются повторяющимся движением волн, которые оставляют на них отпечаток и выразительность своего движения (подобно тому, как в более деликатной среде воздушные потоки оставляют отпечаток на облачных полях и придают им характерные формы).

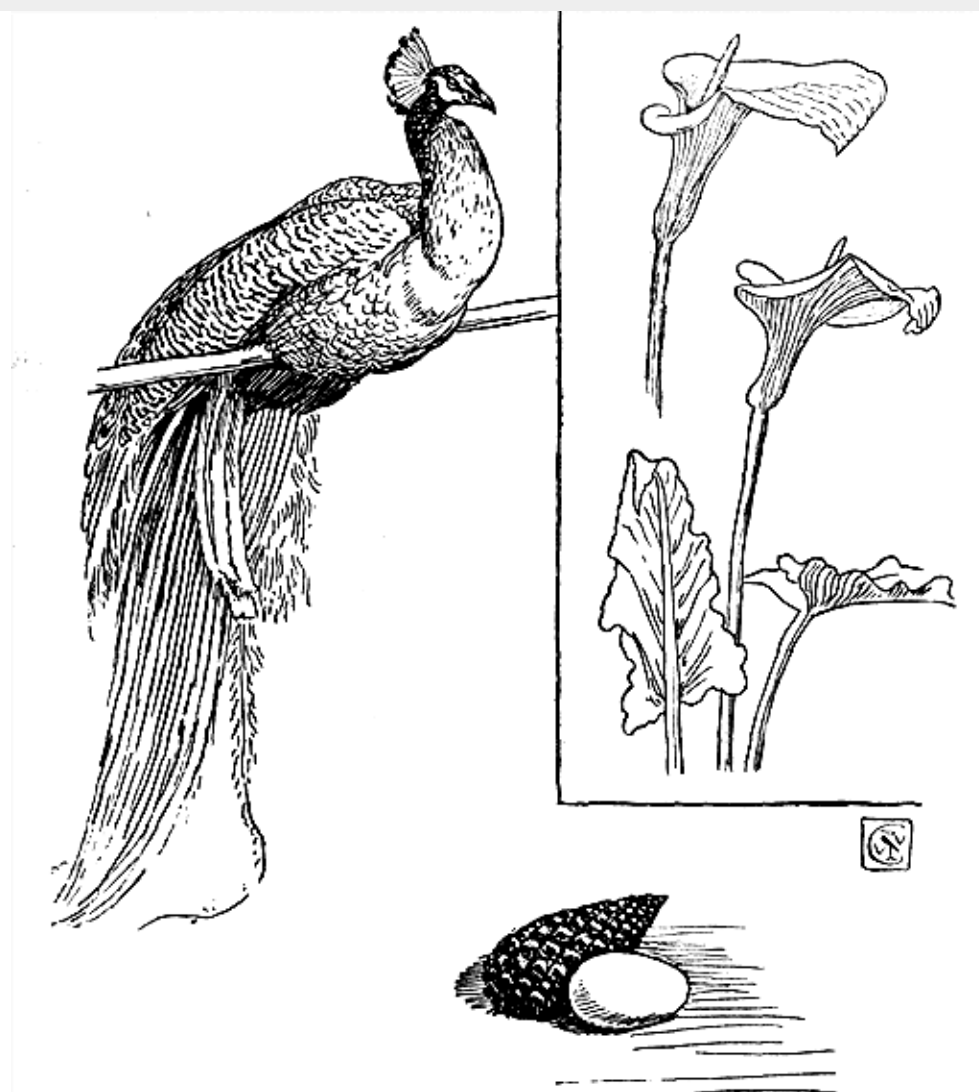


Линейное выражение текстур

Текстуры и поверхности также подпадают под диапазон линейного выражения. Естественно было бы использовать линии совершенно разной консистенции и характера для выражения шероховатости или гладкости поверхностей: чтобы выразить разницу в ценности, например, между гладкой, как слоновая кость, поверхностью яйца и чешуйчатой поверхностью сосновой шишки, очевидно, требуются линии совершенно разного качества. Плотнo посаженные, но мягкие перья птичьего оперения должны иметь совершенно иной оттенок, чем блестящая чешуя рыбы. Волосы и рога животных, тонкие человеческие черты, цветы, извилистые линии тонкой драпировки или широкие массивные складки тяжелых одежд - все это требует от дизайнера и рисовальщика соответствующих различных видов наводящего на размышления выражения, перевода или передачи естественного факта,

подчиненного художественной цели его работы, а также по отношению к материалу и цели, с которыми он работает.

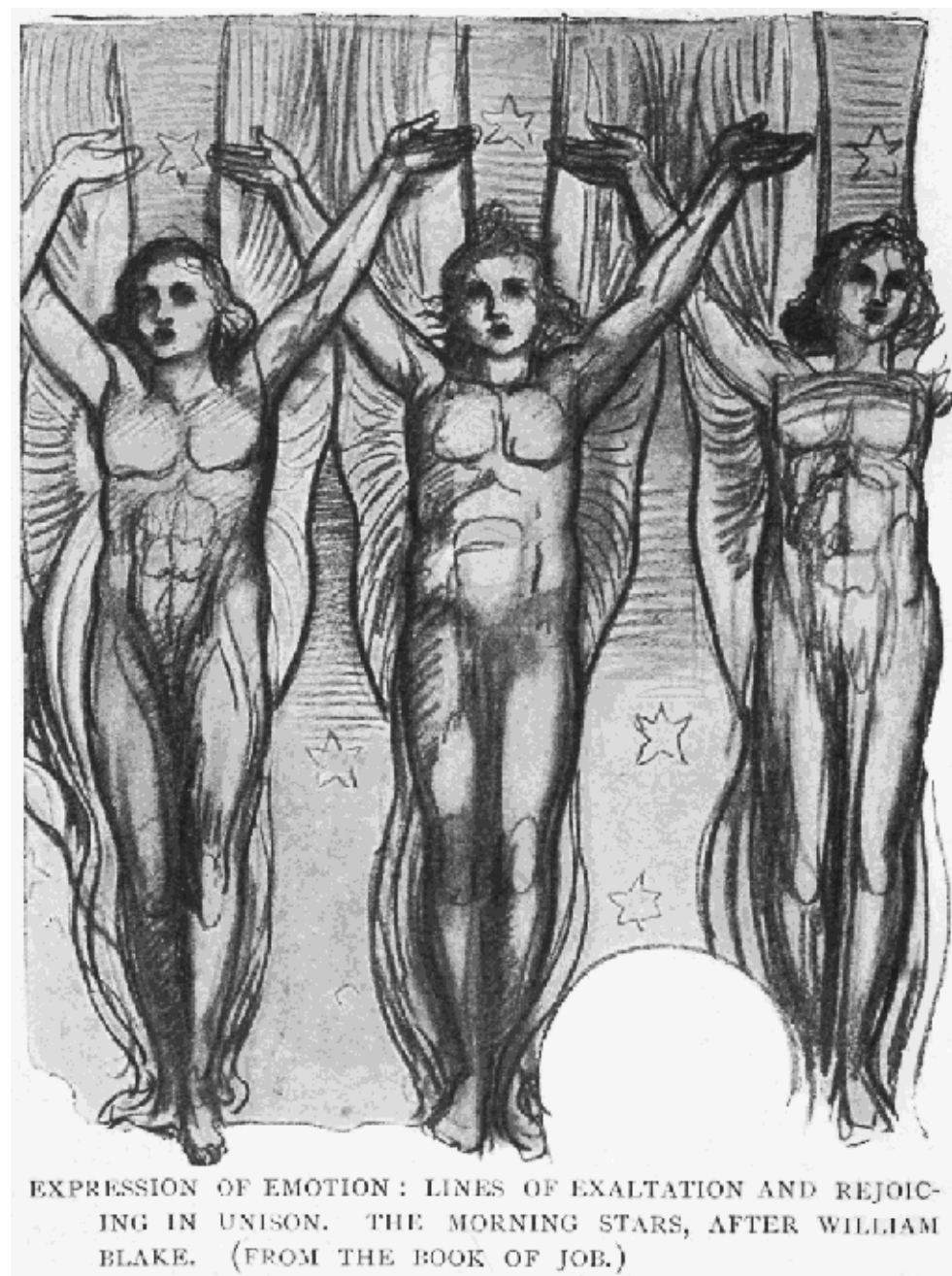
Линейное выражение эмоций



LINES OF DIFFERENT TEXTURES, STRUCTURES, AND SURFACES.

Затем, опять же, когда мы переходим к выражению идей — мыслей и чувств, — мы находим в линии абстрактное, но прямое средство для их иллюстрации; и это тоже благодаря тому закону неразрывной ассоциации, который связывает идею восхваления или стремления и восхождения, например, с длинными линиями, наклоняющимися к строгой вертикали, как когда мы рисуем фигуру с поднятыми руками; в то время как чувство могло бы усииться, если бы другие группы и объекты в композиции повторили его, образуя своего рода вертикальное крещендо по тому же принципу, по которому мы рисуем фигуру с поднятыми руками. мы рассматривали вопрос о выражении бокового движения. Мало что в дизайне может быть прекраснее или возвышеннее по ощущениям, чем рисунок Уильяма Блейка "Утренние звезды, поющие вместе" из серии "Книга Иова", однако это немногим больше, чем вертикальное расположение фигур с поднятыми и скрещенными руками.

Линейный план придает основной импульс выразительности дизайна и является основой красоты, кульминацией которой является восхищение свежими молодыми лицами.



Шкала линейного выражения

Изогнутые линии, стремящиеся вниз, с другой стороны, передают противоположные идеи уныния и отчаяния. Это проиллюстрировано на этих рисунках Флаксмана, который был великим мастером стиля в набросках.



Пропускная способность линии

Кажется, здесь мы обнаруживаем своего рода шкалу линейного выражения — две крайности на обоих концах: горизонталь и вертикаль, со всеми градусами и модуляциями между ними; волнообразная кривая уступает место пружинящей энергичной спирали, извилистая, плавная линия опускается к горизонтали; или резкое противодействие и напористость прямоугольной формы, нервное сопротивление ломаных кривых, подобные пламени, торжествующие, восходящие вертикали. Поистине, дизайнер может найти широкий диапазон самовыражения в рамках господства чистых линий. Линия - это, действительно, как я уже называл это ранее, язык, наиболее чувствительная и энергичная речь из многих диалектов; которая может приспособиться ко всем целям и, действительно, незаменима во всех областях дизайна линии. Линию можно рассматривать просто как средство записи, метод регистрации фактов природы, графического изображения характеристик растений и животных или черт человечества: гладких черт юности, резких линий возраста. Он способен на это и даже на большее, поскольку может вызывать к нашим эмоциям и вызывать наши страстные и поэтические симпатии как к жизни человечества, так и к дикой природе, поскольку в руках великих мастеров он возносит нас к небесам или пригибает к земле: мы можем стоять на берегу моря и видеть движение набегающих волн, яростную энергию шторма и его катящееся облачное вооружение, сверкающее внезапными зигзагами молний; или мы можем погрузиться в глубокое спокойствие летнего дня, когда горы, очерченные только своими краями, кажутся невидимыми. окутанные мягкими слоями тумана, они, кажется, возлежат на ровных лугах, подобно титанам, и мечтают о золотом веке.



ГЛАВА II

Язык линий—Диалекты—Сравнение стиля различных художников в линии—Шкала степеней в линии—Написание рисунков—Отношение линии к форме—Два пути—Графическая цель—Аспект—Декоративное назначение—Типичная трактовка или условность—Ритм—Линейные планы при проектировании рисунков—Дизайн обоев—Контроль форм—Память—Эволюция в дизайне—Разнообразие в единстве—Противовес—Линейная логика—Повторяющаяся линия и форма—Принцип излучения—Диапазон и использование линии.

Я ГОВОРИЛ о Линии как о языке и привел несколько иллюстраций ее силы и диапазона выражения, показав, что линия способна не только фиксировать естественные факты и определять характер, но также передавать идею движения и силы, действия и покоя; и, кроме того, апеллировать к нашим эмоциям и мыслям посредством вариаций и изменений в ее направлении, степени акцентирования и других качествах.

Диалекты

Тем не менее, каждый дизайнер и рисовальщик использует линию по-своему и разного качества, в соответствии со своими предпочтениями, привычками, подготовкой или индивидуальностью. Бесконечные вариации, которые возникают в результате, я должен был бы — чтобы продолжить аналогию с речью дальше — назвать *диалектами*. Мы могли бы собрать множество примеров из работ дизайнеров линий с момента зарождения мира или сравнить методы любого из популярных иллюстраторов современности, чтобы обнаружить постоянные вариации и индивидуальные различия, встречающиеся даже среди тех, которые под влиянием преобладающей моды можно было бы назвать вариациями одного типа.

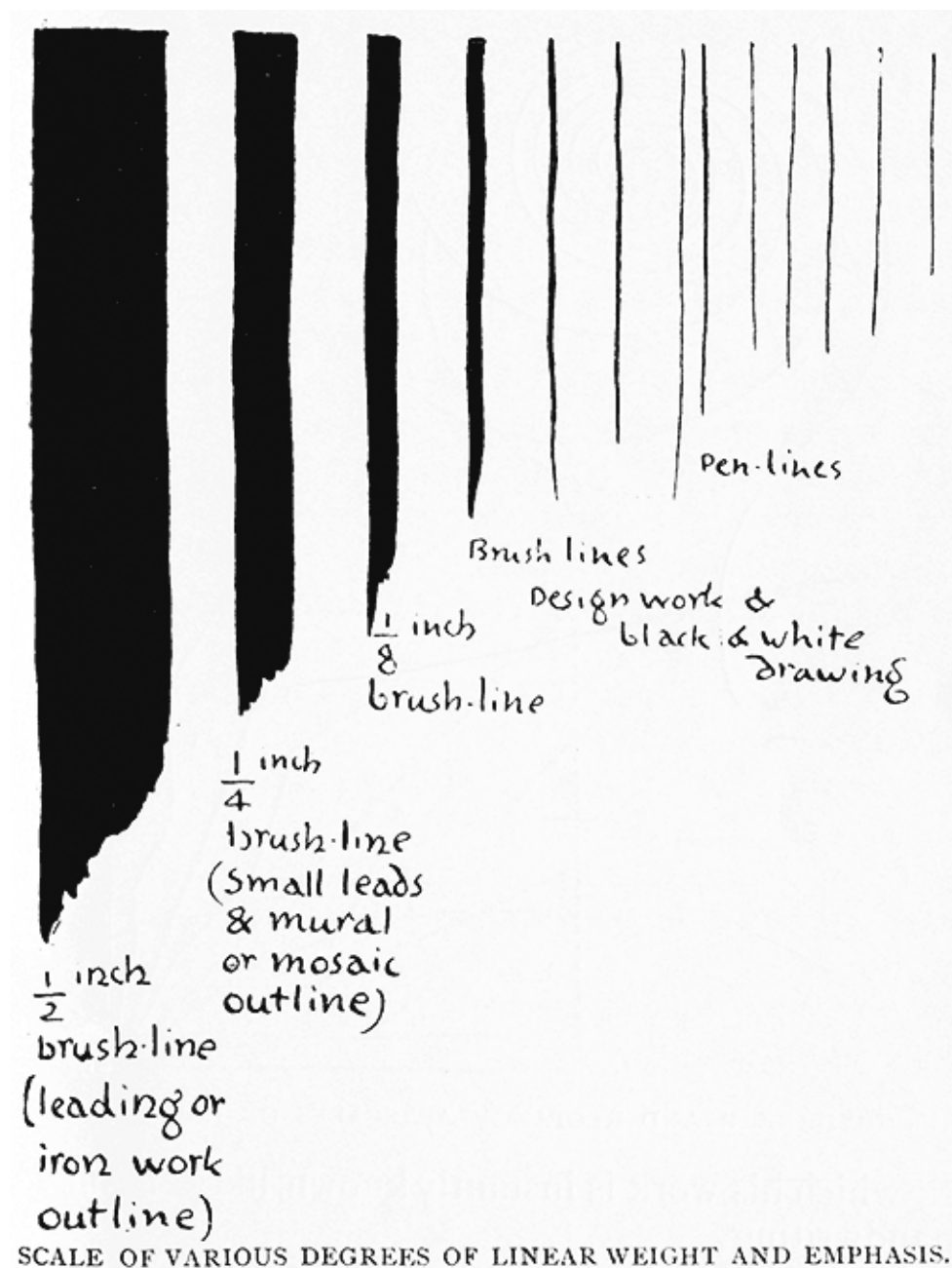
Сравните изящный рисунок кисти греческого вазописца с жирными линиями пера Альберта Дюрера (чтобы получить контраст в историческом стиле). Сравните (возьмем двух мастеров разных школ, но из одной страны) линейную трактовку Мантеньи с линейной трактовкой Рафаэля; или, чтобы сделать еще один скачок, сравните линейные работы Блейка и Флаксмана; или, чтобы взять современный пример и обратиться к нашим собственным современным художникам, сравните рисунок Берн-Джонса и Фила Мэя.

Мы могли бы построить своего рода шкалу степеней и качеств линии.

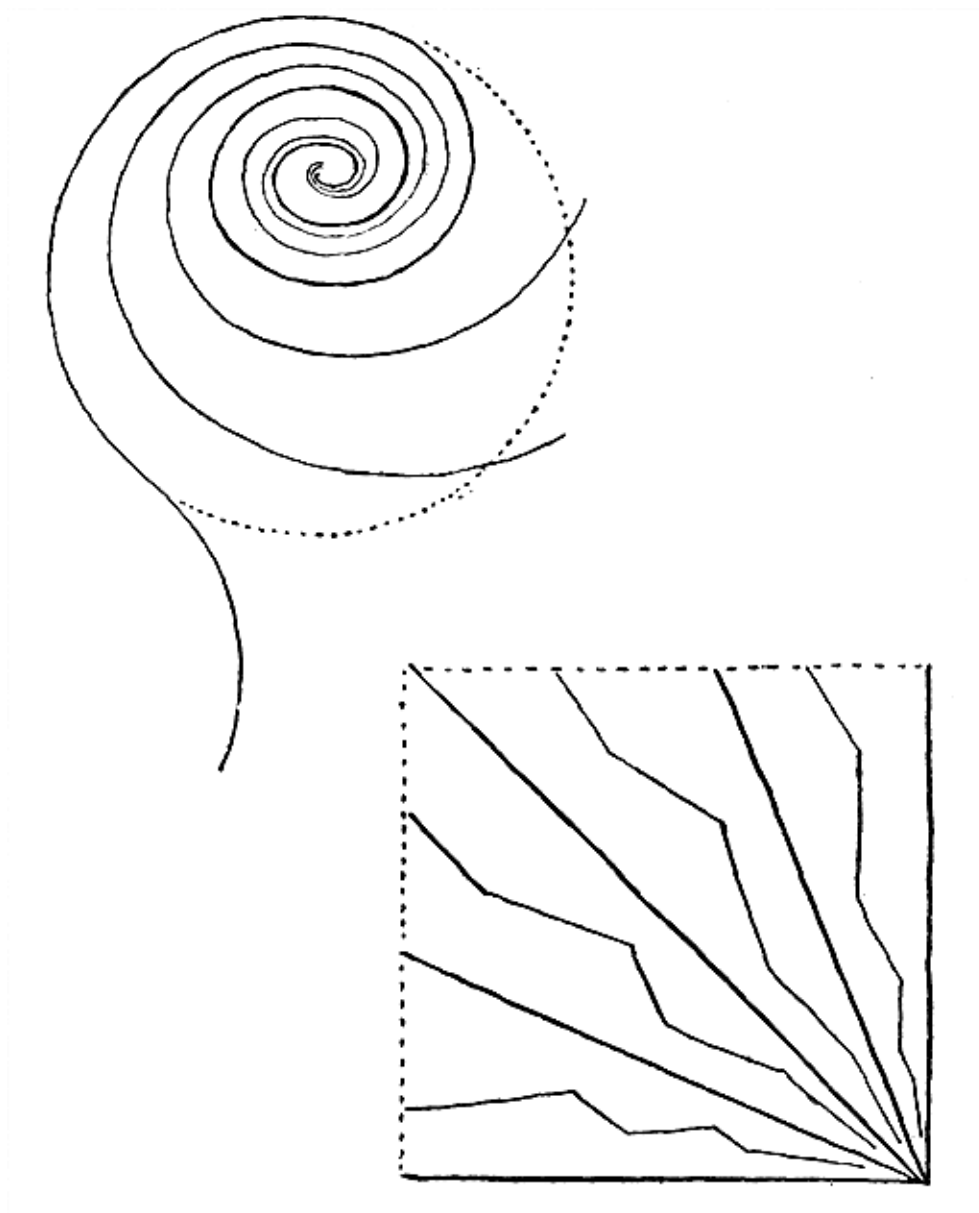
Существуют, например, контуры любой степени смелости или тонкости, начиная с четкого черного контура в полдюйма и выше, используемого при мозаичной работе и оформлении витражей; контуры дизайнера рисунков для блочной печати; контуры рисовальщика пером для обработки или ксилографии; и так далее, вплоть до линии волоса офортера drypoint.

Линейная шкала степеней

Существуют *качества* линии в разной степени твердости, шероховатости, неровности или гладкости и текучести. Существуют степени *направления* прямой, криволинейной или угловой. На угловой стороне все отклонения от перпендикуляра и горизонтали, или прямоугольника, внутри которого мы можем найти все эти градусы, а на криволинейной стороне все отклонения от спирали к кругу: так что мы могли бы сказать, что прямоугольник был колыбелью всех угловых вариаций линии, в то время как полукруг был колыбелью всех криволинейных вариаций. (Смотрите диаграммы на стр. [26](#).)



Каждый художник рано или поздно с помощью своего избирательного адаптивного чувства находит метод в использовании линии в соответствии со своей индивидуальностью — в соответствии со своей индивидуальной целью в художественном выражении — и со временем это становится характерной манерой, по которой его работы сразу узнаются, как почерк друга.



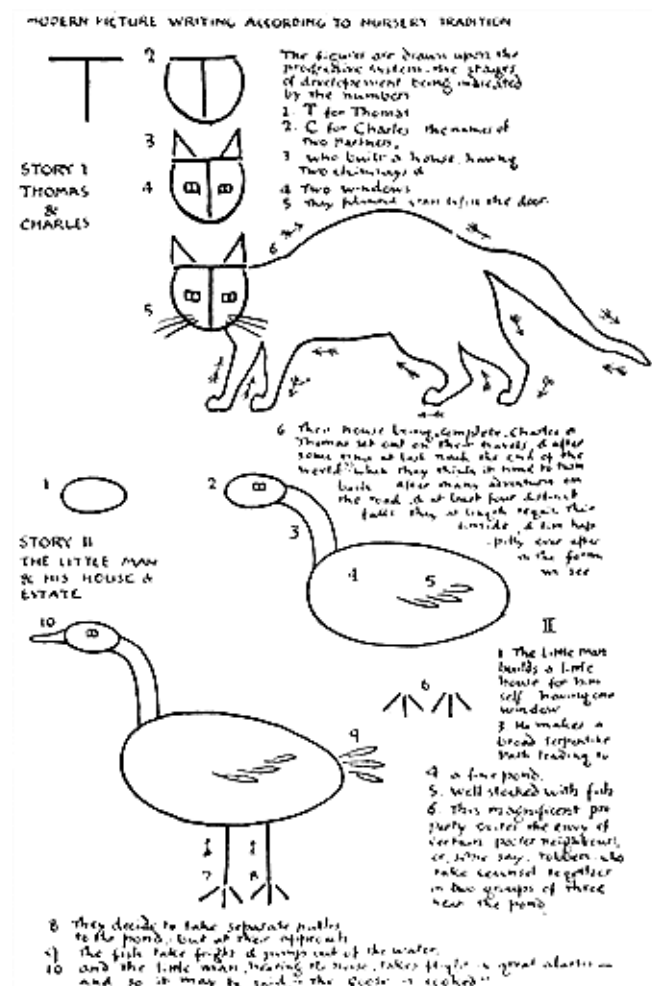
CURVILINEAR AND RECTANGULAR SCALES OF DIRECTION.

Теперь, что определяет этот выбор, этот личный отбор, помимо необходимости метода и материала, было бы трудно сказать, если бы у нас не было более подробных знаний о естественной истории человека, чем мы, вероятно, обладаем. Мы можем только сказать, что из практики развиваются определенные методы или принципы, сознательно или бессознательно; и только эти общие методы или принципы могут быть объяснены и проверены в интересах тех, кто пытается следовать трудному пути искусства.

Отношение линии к форме

С самого начала мы видим, что нам нужно средство определения в рисовании, точно так же, как ребенку нужно слово, чтобы выразить то, чего он хочет. *Линия* на кончике карандаша, пера или кисти делает эту возможность определения доступной для нас; но прежде чем мы сможем ухватиться за нее, нам нужно некоторое знание, пусть даже рудиментарное, о ее неотъемлемой спутнице - *форме*.

Я вспоминаю два невинных и занимательных метода из традиций детской, которые одновременно любопытным образом воздействуют как на устное, так и на графическое восприятие и объединяют историю и картинку в одно целое. Они проиллюстрированы на стр. [28](#). С помощью таких приемов ребенок учится ассоциировать линию и форму, бессознательно и шаг за шагом определяя форму при использовании линии или стремлении к ней.



Было бы очень интересно и приятно, если бы мы могли развить этот принцип дальше и получить сносное изучение античного, например, с помощью аналогичного процесса. Однако при рисовании линий мы всегда можем рассказать какую-то историю, факт, персонажа, фазу или идею.

Графическое назначение

Но предположим, что мы оседлали своего скакуна в форме, взяли в руки Поводья и пустились наутек по обширным просторам природы с главной целью наконец-то найти и выследить истину; вскоре мы поймем, что истин так много, или, скорее, что истина, даже естественная, имеет так много сторон, что нам трудно решить, к какой из них стремиться. Мысль, однако, вскоре обнаружит, что в этом стремлении к истине мы выходим на дорогу, которая естественным образом разделяется или разветвляется на два основных пути,

различных по цели. У этих двух путей в искусстве было много названий; иногда они пересекаются друг с другом или накладываются друг на друга, а иногда смешиваются или даже путаются; но для нашей настоящей цели будет полезно, чтобы они были предельно различимы. Я буду называть их для удобства:

1. Графическая цель. (Случайная форма.)
2. Декоративное назначение. (Типичная форма.)

Наше использование линии будет в значительной степени зависеть от того, какую из этих двух целей мы преследуем. Теперь, когда мы смотрим на что—либо с намерением нарисовать — скажем, на ветку с листьями, растущую на солнце, - мы видим огромную сложность формы и освещения поверхности. Листья, возможно, имеют всевозможные вариации типичной формы и расположены под всевозможными углами. Делая быстрый набросок с целью получить представление о ветке, мы, естественно, останавливаемся на этих случайных фактах. В то же время, не имея ничего, кроме линии, чтобы выразить их, мы вынуждены использовать своего рода условность, хотя наша цель чисто натуралистическая, чтобы получить точный портрет сука.

Мы должны сделать нашу линию как можно более *описательной*, смело выделяя основные формы и широко блокируя основные массы форм, света и тени. Сейчас мы нацелены на общий вид вещи. Мы стремимся ухватить факты of *Aspect* Нас интересует чисто графическая цель - сделать рисунок на бумаге.



Однако даже при таких простых условиях мы не можем полностью исключить из рассмотрения соображения, которые, строго говоря, следует назвать "декоративными". Например, возникает вопрос о правильном размещении рисунка на бумаге, очень важный момент для начала; и затем должен возникнуть вопрос о красоте, не только в выборе нашей точки зрения, но и в выборе метода, в обработке линий, которые мы применяем; и из этого не следует, что наиболее очевидный способ получения смелой проекции с помощью черных теней, ценой более тонких характеристик нашего объекта, является лучшим. Напротив, тончайшее рисование всегда самое тонкое и деликатное, а тонкого и изящного рисования

нельзя добиться без добросовестного изучения и тщательной постоянной практики — знания формы, короче говоря — и я боюсь, что короткого пути к этому нет.

Декоративное Назначение

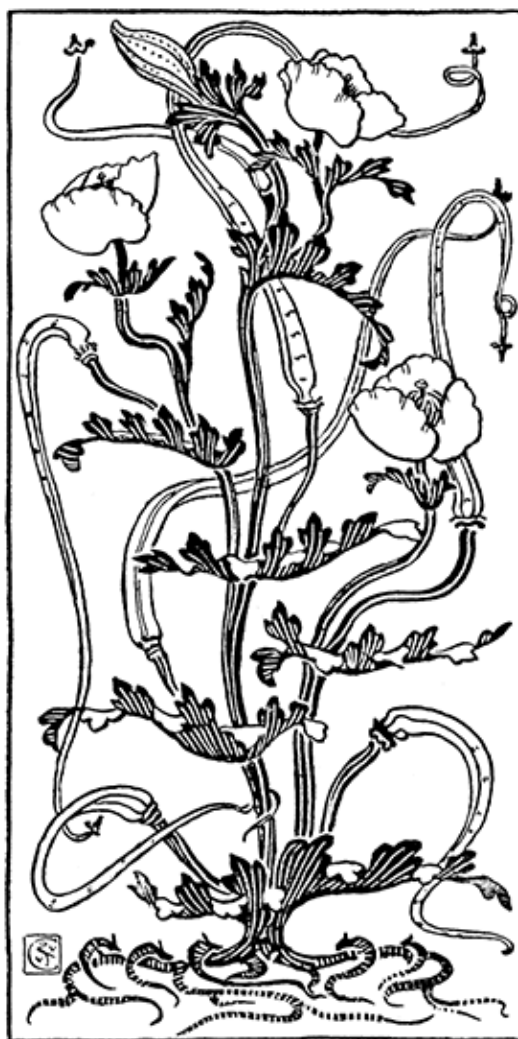


Теперь предположим, что мы изучаем листья не как самоцель и не только из-за их простой изобразительной ценности или качеств, но с декоративной целью, намереваясь использовать их форму и характер в каком-то более или менее систематическом дизайне или выкройке — адаптированном к специальным методам и материалам — предназначенном, например, для украшения поверхности стены или ткани; мы, конечно, могли бы начать с общего наброска их внешнего вида, как и раньше, но мы обнаружим, что нам следует захотеть понять их в деталях; закон их роста и строения; мы должны захотеть

подробно остановиться на них. на его типичный характер и форму, управляющие линии его масс, а не на его случайные аспекты, потому что на самом деле только с ними мы могли бы успешно иметь дело при адаптации чего-либо в природе к условиям и ограничениям дизайна. Для этого требуется столько же искусства, сколько для создания остроумного графического наброска, возможно, и больше; но, как правило, это, конечно, не так легко понять и оценить. Работа с образцами воспринимается как нечто само собой разумеющееся, за исключением тех, кто интересуется техникой, в то время как графический набросок может раскрыть перед нашими глазами драму природы, человеческого характера и происхождения. Нам не требуется останавливаться и обдумывать менее очевидный смысл или проследивать изобретательность или изящество линий, чтобы оценить ритмичную, тихую музыку, которую может содержать более формализованный и абстрактный декоративный дизайн, *совершенно независимо от форм, которые он на самом деле представляет.*



STUDY OF HORNED POPPY



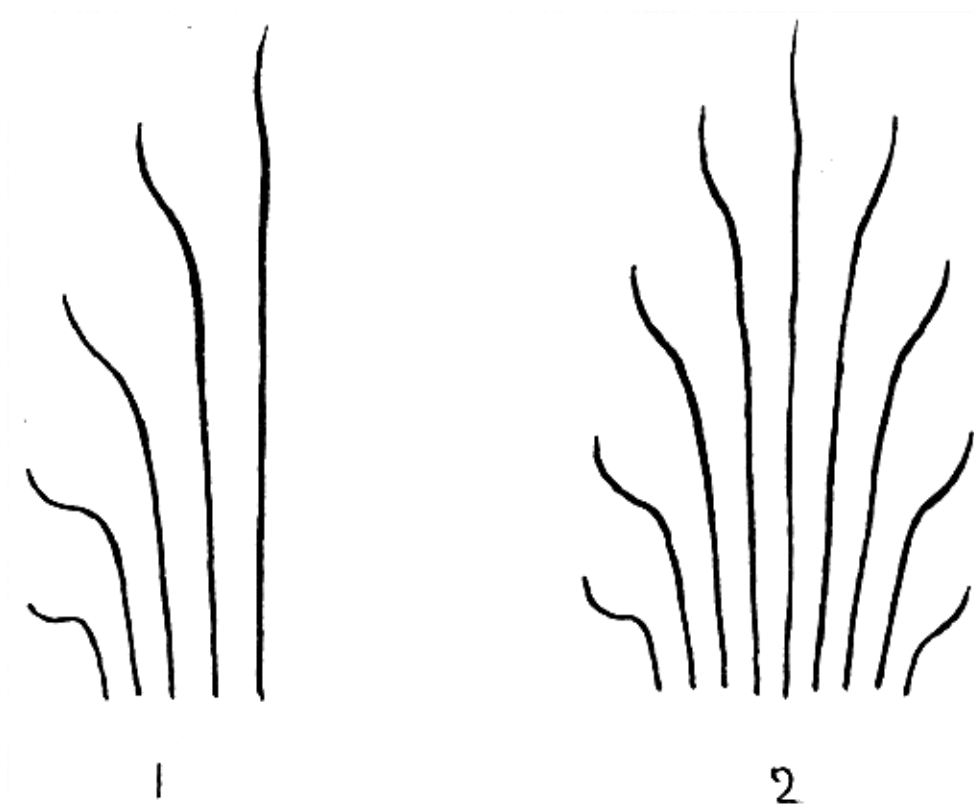
ADAPTATION OF THE HORNED POPPY IN DESIGN :
VERTICAL PANEL FOR NEEDLEWORK.

Вопросы и ответы в очереди

Здесь мы обнаруживаем еще одну функцию line . Ибо, когда мы пытаемся создать декоративный дизайн, то есть дизайн, предназначенный для украшения или выражения объекта или поверхности, мы обнаруживаем, что должны строить его на основе какого-то плана, геометрической управляющей сети или строительных лесов, чтобы придать ему единство, ритм и согласованность — особенно в случае повторяющихся дизайнов. Даже в изолированном панно или картине будет ощущаться необходимость этой линейной основы, поскольку нельзя провести линию или определить форму, не требуя ответа, то есть соответствующей, перекликающейся линии или массы.



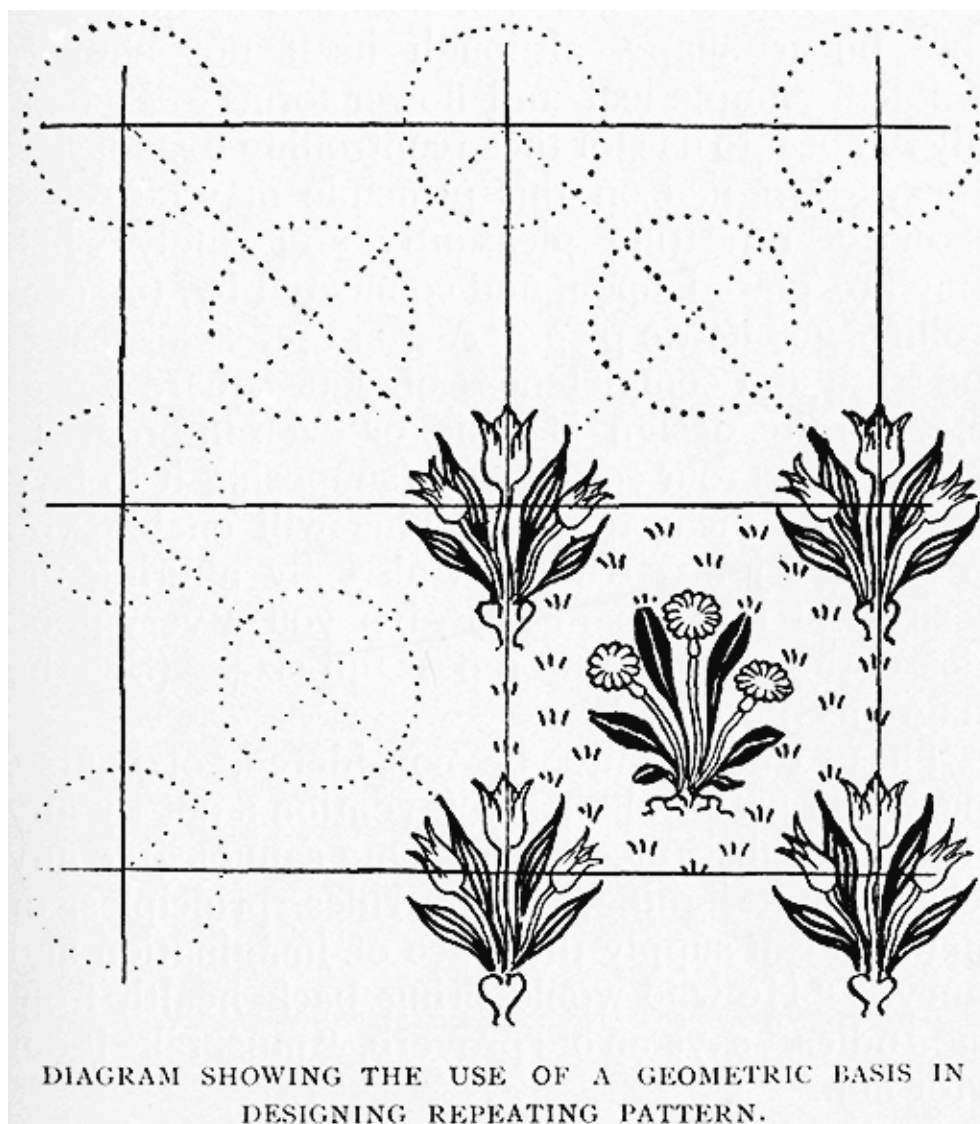
Кривая (1. Q) - это предложение или вопрос. На него отвечает или уравнивается соответствующая кривая (2. A), и он формирует основу для дизайна прокрутки.



Пять расходящихся линий (1) сами по себе явно неполные, но если мы добавим еще четыре в обратном порядке, (2) мы получим центрированный и симметричный мотив персонажа гимна.

Дизайн обоев

Возьмем, однако, обои. Проблема состоит в том, чтобы создать дизайн, приятный глазу по линиям, форме, цвету и внушению; который был бы интересен в деталях и в то же время повторялся бы на поверхности стены без изъянов и не становился бы утомительным. Более того, такой, который будет пригоден для вырезания на дереве, если использовать для блочной печати, и который может быть воспроизведен с должным учетом экономии средств. У дизайнера может быть квадрат в двадцать один дюйм, на котором он может создать свой дизайн.



Полезный способ начать с того, что разделите лист бумаги на квадраты, скажем, в масштабе от 1 до ½ дюйма к футу, и на этом основании набросайте свои первые идеи линейного расположения и цветовой мотивировки, получите общий эффект и протестируйте план повторений. Когда вы будете удовлетворены одним из них, увеличьте его до полного размера, исправьте и дополните, а также улучшите форму и детали. Вероятно, будут сочтены необходимыми изменения при рисовании его в большем масштабе, иногда дополнения, иногда пропуски. Теперь, набрасывая общий план, человек строит, как уже говорилось, на какой-либо основе или плане, каким бы простым он ни был, поскольку нельзя нанести простое пятно, веточку или спрей на бумагу с намерением повторения, без какой-либо системы связей, которая привела бы их в соответствие.

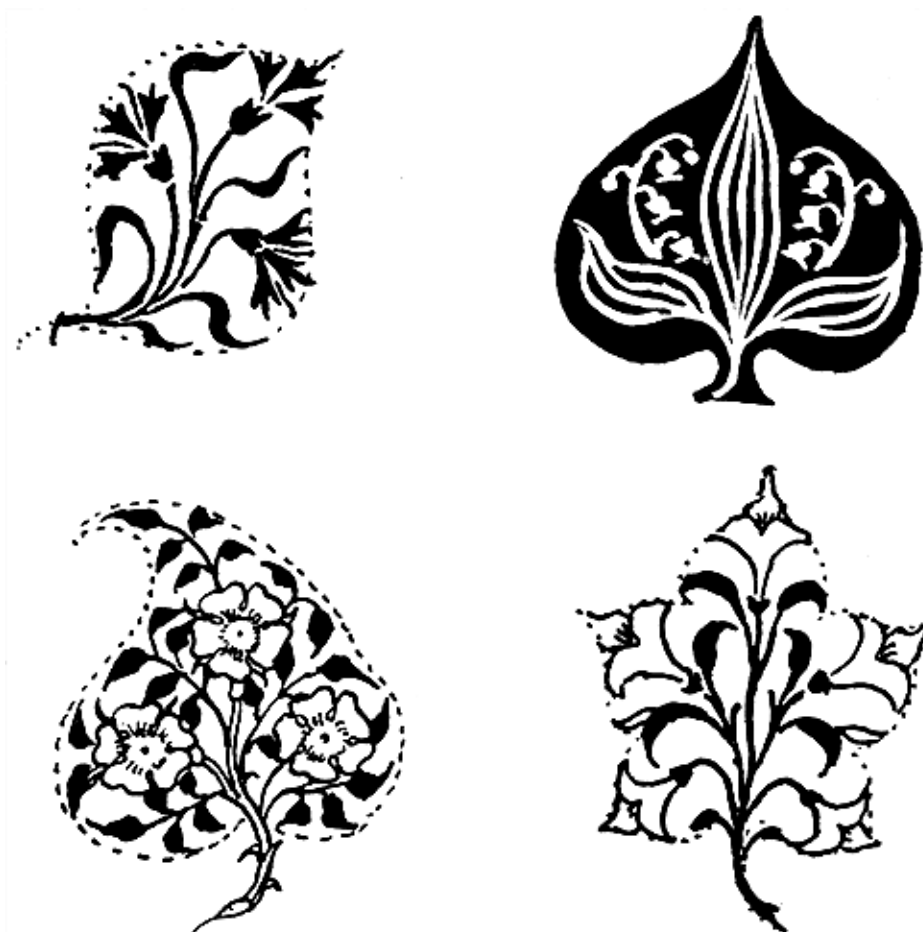
Формы контроля

При проектировании своей веточки также лучший способ добиться хорошего декоративного эффекта - позаботиться о том, чтобы ее общая форма была замкнута или ограничена приятной линейной формой, хотя сама по себе она фактически не видна. Простые формы листьев и цветков, как правило, лучше всего использовать для этих

контролирующих границ. Можно положиться на то, что спреи, разработанные по этому принципу, приятно и безопасно повторяются при их размещении и соединении по контрольной геометрической схеме. Хорошая практическая проверка правильности и полноты вашего повтора квадрата заключается в том, чтобы, когда дизайн будет готов или даже находится в процессе разработки, разрезать его на четыре равные части (предположим, что это квадрат размером двадцать один дюйм). Это позволит вам получить правильные стыки, а также, изменив положение квадратов, дать вам очень хорошее представление об эффекте повторения в натуральную величину. (Смотрите диаграммы на стр. [41](#).)

Эти вещи, конечно, следует рассматривать просто как практические вспомогательные средства для изобретения, а ни в коем случае не как его замену. Никто не может дать никакого рецепта для проектирования, и никакие правила, принципы или методы не могут заменить воображение и фантазию. "Тот, кто хочет привезти здоровье из Индии, - гласит старая пословица, - должен забрать его с собой".

В то же время воображение может быть ослаблено голодом и заброшенностью. Оно может быть подавлено скучным и убогим окружением. Он склонен расти, как и другие живые существа, за счет того, чем питается, и становится сильнее для физических упражнений и развития.



USE OF CONTROLLING BOUNDARIES IN DESIGNING SPRAYS

Память

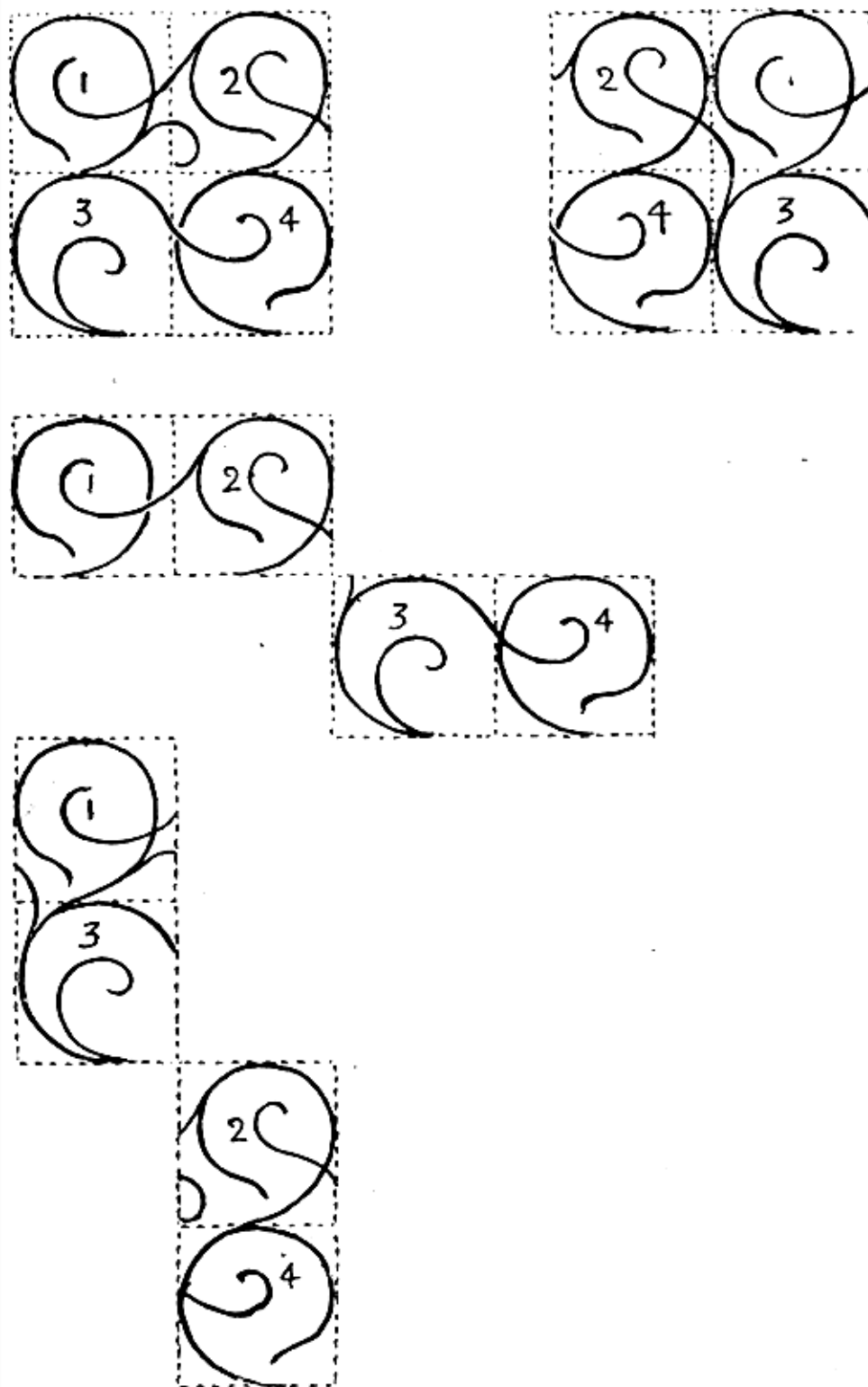
Память тоже является важной и полезной вещью в проектировании, и ее, опять же, можно развивать практически в неограниченной степени. Я имею в виду тот избирательный вид памяти, который посредством постоянного и пристального наблюдения извлекает и хранит важные полезные факты для дизайнера: факты о форме, структуре, движении фигур, выразительных линиях, сиюминутных или преходящих эффектах цвета — все те редкие и драгоценные визуальные моменты, которые не заставляют себя ждать и которые случаются неожиданно. Их следует ловить, как редких бабочек, и бережно хранить в музее внушений разума, а также, насколько это возможно, заносить иероглифами в записную книжку.

Эволюция дизайна

Что касается процедуры разработки дизайна, то обычно думают о какой-то ведущей черте, некоторой центральной массе, форме или изгибе — скажем, фигуры или цветка - и думают о ее способности повторяться; и, поскольку одна форма или линия неизбежно должна предполагать или требовать — как бы по некой логике — другую, добавляют другие формы до тех пор, пока дизайн не будет завершен. Ибо никогда не следует забывать, что дизайн — это рост, который проходит свои собственные стадии эволюции в сознании,

соответствующие эволюции живых форм природы - сначала стебель, затем початок, после этого полное зерно в початке.

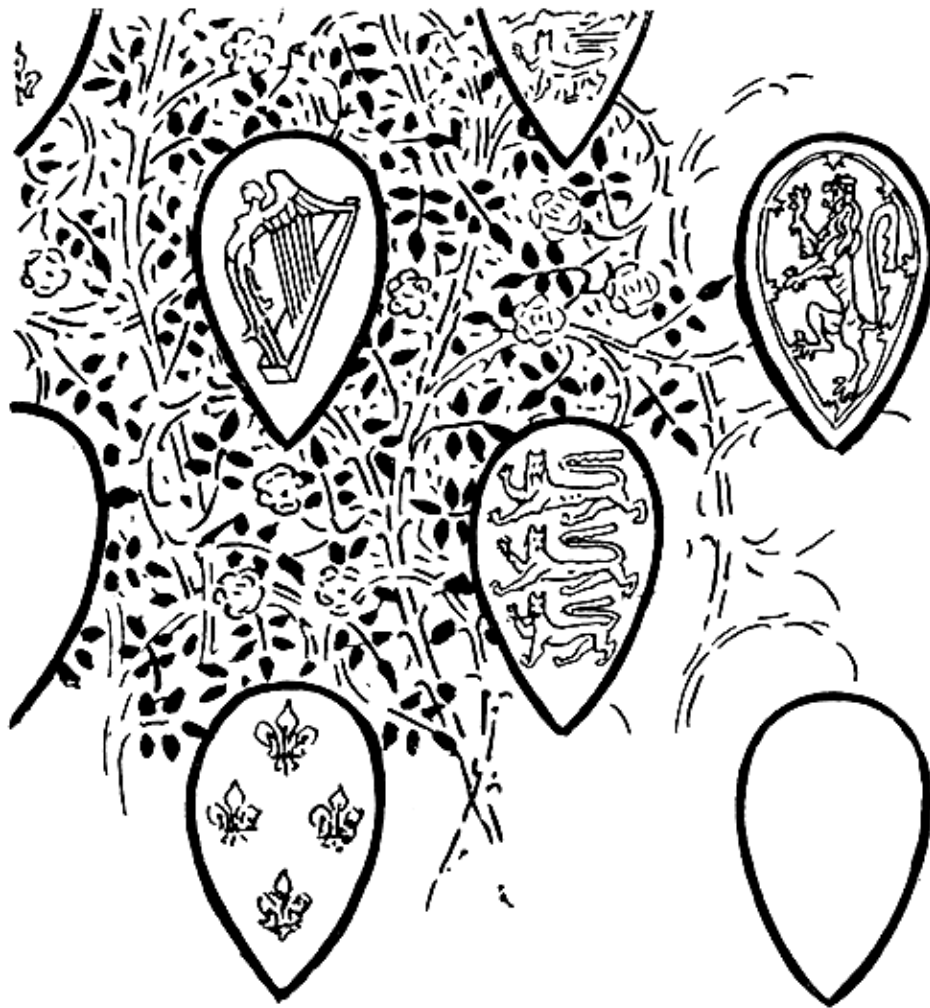
Опыт учит нас, что наиболее гармоничные сочетания форм и очертаний - это те, в которых ведущие очертания и формы через всевозможные вариации постоянно повторяются. Мы не можем удовлетворительно сочетать в дизайне ряд резко контрастирующих и противоречивых форм - по крайней мере, мы не можем сделать этого, не прибегая к другим элементам для гармонизации и приведения их в соответствие. Например, мы могли бы добиться большого разнообразия орнамента с помощью ряда геральдических элементов на щитах, полных причудливости и контрастов, но приведенных в гармонию линиями границ щитов и разделителями; или, более того, разместив их на фоне листьев и стеблей, извилистые линии и повторяющиеся формы которых послужили бы своего рода основой, на которой геральдические пятна сплетаются в связный и гармоничный узор.



METHOD OF TESTING A REPEATING PATTERN.

Но даже в декоративных линиях различных форм, как средневековый геральдический дизайнеры были хорошо известны, они могут быть привлечены в качестве декоративных гармонии, следуя аналогичному принципу той, которая уже заложена в том, что касается проектирования веточки и спреи: то есть можно сказать, что в проектировании животного

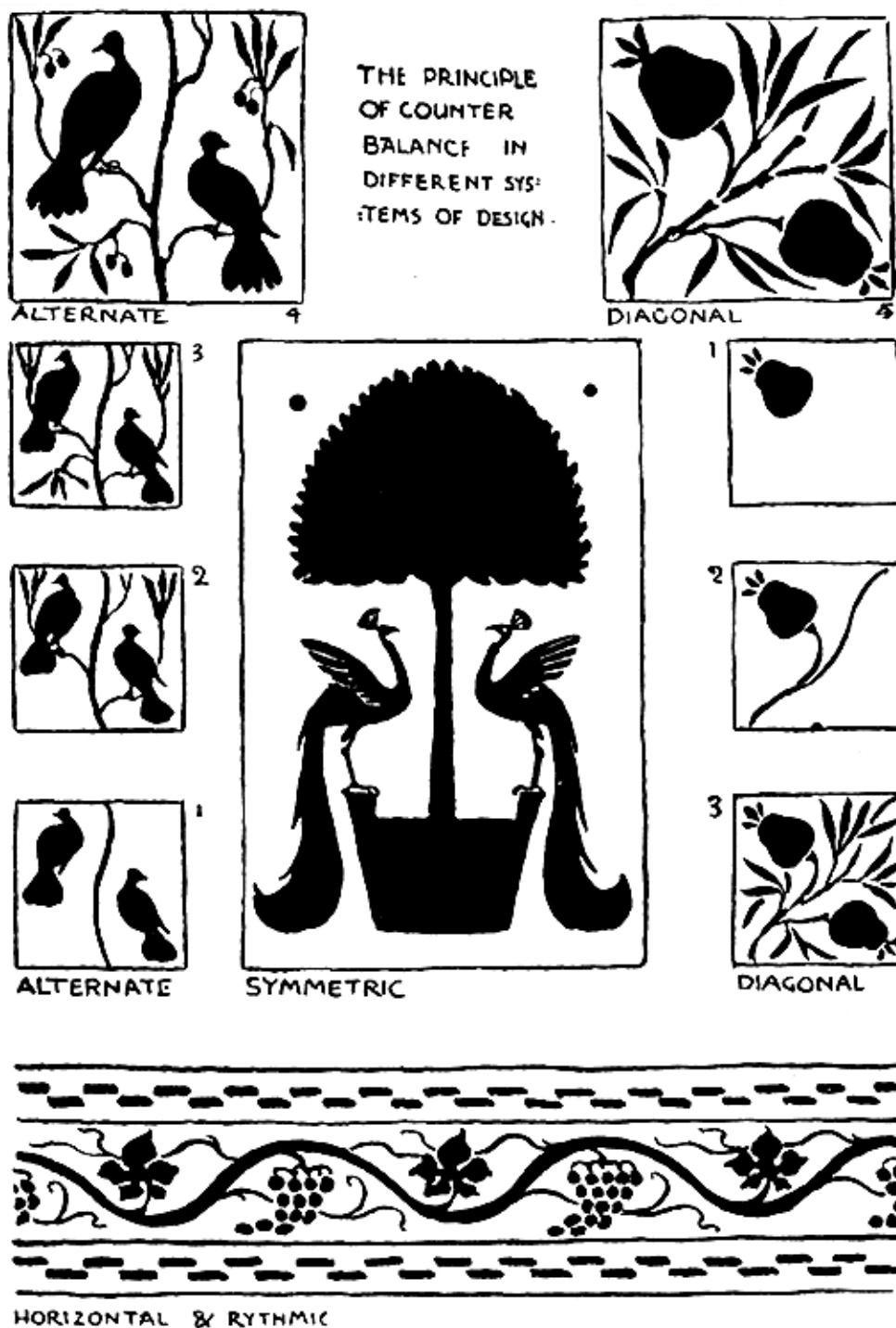
или рисунок для геральдика или введения в состав шаблона, нужно расположить его так, что оно не должно выходить за границы некоторых геометрических или облиственные формы, квадратные, круглые, эллиптические или иначе, как может быть желательно. Однако к этому я надеюсь вернуться в одной из будущих глав.



SKETCH TO SHOW HOW A PATTERN OF DIVERSE ELEMENTS
MAY BE HARMONIZED BY UNITY OF INCLOSING AND IN-
TERMEDIARY LINES.

Противовес

Здесь мы можем рассмотреть еще один важный принцип проектирования с использованием линии и массы - принцип *противовеса*.



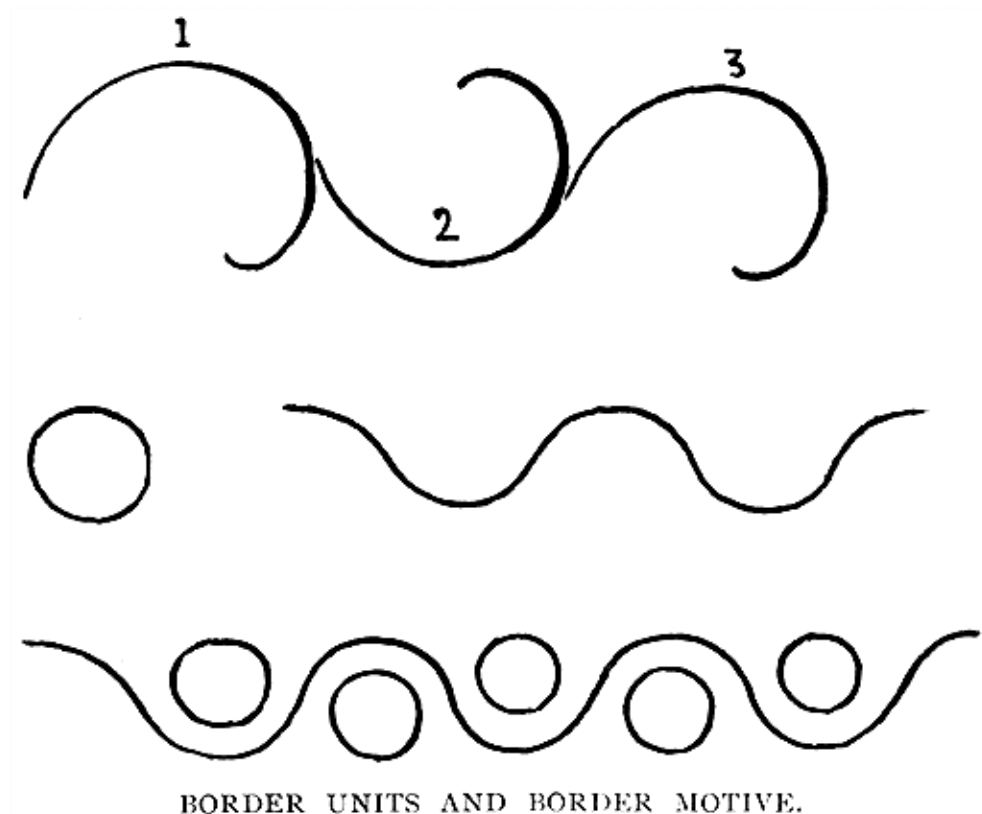
Возьмите любое определенное пространство в виде панели, плитки или бордюра для заполнения рисунком: вы размещаете основную массу и сразу чувствуете, что она должна быть уравновешена соответствующей массой или каким-то эквивалентом. Его место будет определяться принципом, на котором построен дизайн. При симметричной компоновке вы находите свой центр (скажем, панели), и вы можете либо перенести основной вес и массу рисунка на центральный элемент (например, дерево) и уравновесить его меньшими формами или крыльями с каждой стороны, или *наоборот*; или, используя диагональный план, вы размещаете свою основную массу (скажем, плитку) около верхнего левого угла (предположим, это гранат), соединяя его спиральной диагональной линией (ножкой); место

уравновешивающей массы (второго граната), очевидно, находится около нижнего угла. правый угол квадрата. Затем вы можете почувствовать необходимость в дополнительных формах меньшего размера и добавить к ним (листья), завершая дизайн. (См. Предыдущую страницу.)

Линейная логика

По тому же принципу можно разрабатывать различные другие планы. Точный выбор распределения уравновешивающих масс всегда должен быть делом личных чувств, суждений и вкуса, контролируемых восприятием определенных логических потребностей: поскольку мне кажется, что проектирование - это разновидность линейного рассуждения,^[1] и на его элементарных стадиях можно практически работать по принципу силлогизма, состоящего из двух предложений и вывода. Спиральный изгиб - это гармоничная линия, говорит дизайнер: повторите ее в обратном порядке, и вы продлите гармонию; повторите это снова, с вариациями, и вы завершите гармонию. Или же гармоничный эффект создается повторяющимися формами и линиями. Вот круглая форма; вот извилистая линия: соедините и повторите их, и вы получите логичный и гармоничный мотив границы.

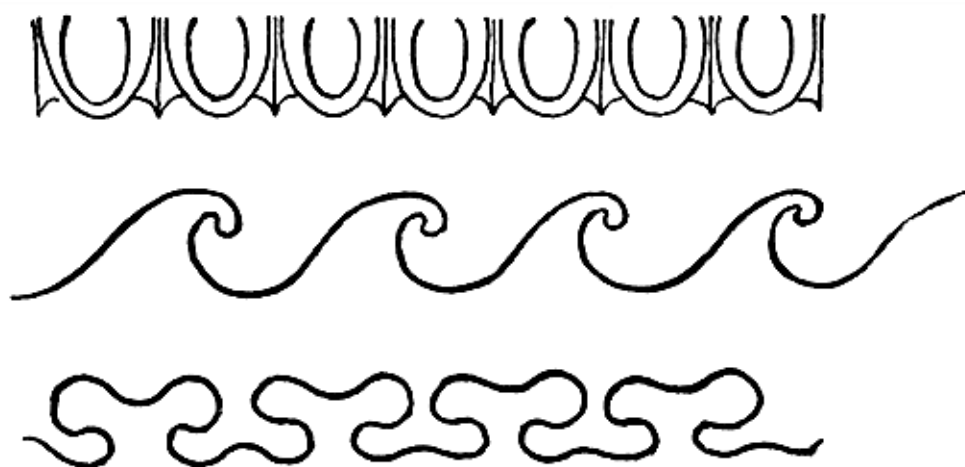
^[1] Я вспоминаю здесь высказывание сэра Э. Берн-Джонса, что "на плохую реплику можно ответить только хорошей репликой".



Повторяющаяся линия и форма

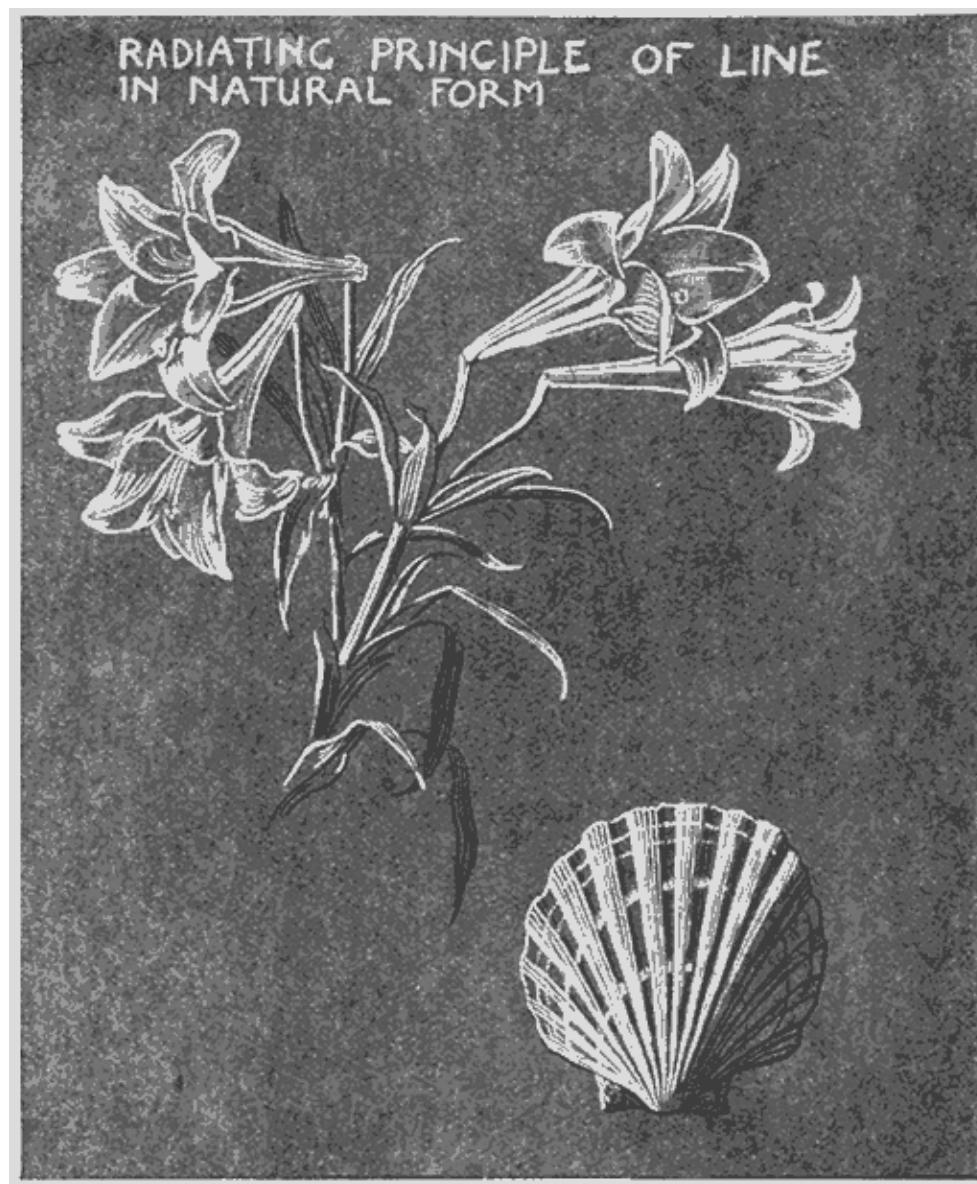
Постоянно повторяющаяся форма в виде яиц и дротиков, а также спираль являются примерами гармоничного эффекта очень простых композиций с повторяющимися линиями

и формами. На этих рисунках мы также видим еще одно линейное качество дизайна — движение вверх-вниз, которое придает приятный ритм самому простому бордюру и имеет особое значение во всех повторяющихся дизайнах бордюров и фриз. Можно сказать, что границы раннего, античного и классического искусства немногочисленны, если не считать ритмического и логического расположения линий. Тот же ритмический принцип обнаруживается в рисунках классического фриза во всех его разновидностях, достигая кульминации в ритмическом движении великой панафинейской процессии в том мастерском фризе Парфенона, который, хотя и полон бесконечного разнообразия и тонких скульптурных деталей, все же подчинен строго орнаментальному мотиву и построен на ритмическом повторении чистых линий.

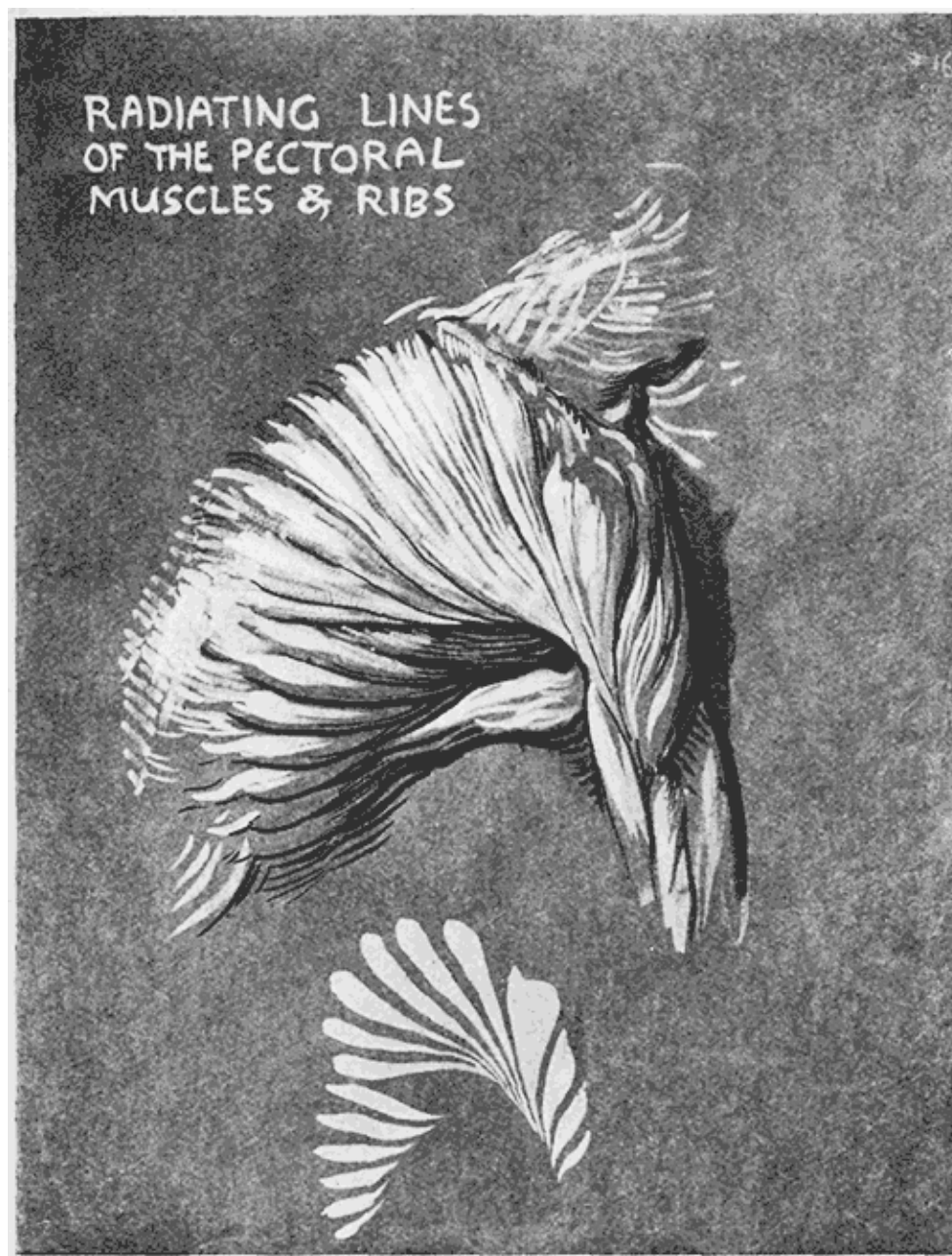


Принцип излучения

Еще одним замечательным линейным принципом в дизайне является так называемый *излучающий* принцип, который придает жизненную силу как расположению линий, так и очертаниям формы. Это выразительно и обильно проиллюстрировано в природных формах, от раковины морского гребешка на морском берегу до самого солнца, которое излучает на нее свой свет. Пальмовый лист во всех его изящных разновидностях демонстрирует свою красоту, конструктивную силу в сочетании с необычайной легкостью, которая становится домашней в этом хрупком скипетре общественного влияния и праздника - веере, и который снова расправляет свое шелковое или паутинное крыло, создавая поле для размышлений дизайнера. Мы находим, что принцип снова оживает в струе фонтана и символизирует жизнь такой, какой она была всегда; с помощью того же принципа, примененного к строительству, готические архитекторы возвели свои прекрасные своды и подчеркнули структурный принцип и красоту повторяющихся линий, придав форму краям их ребер; в то время как нам достаточно взглянуть на строение человеческого тела, чтобы найти тот же принцип и там, в мышечных волокнах, например, излучении ребер, а также в пальцах рук и ног.



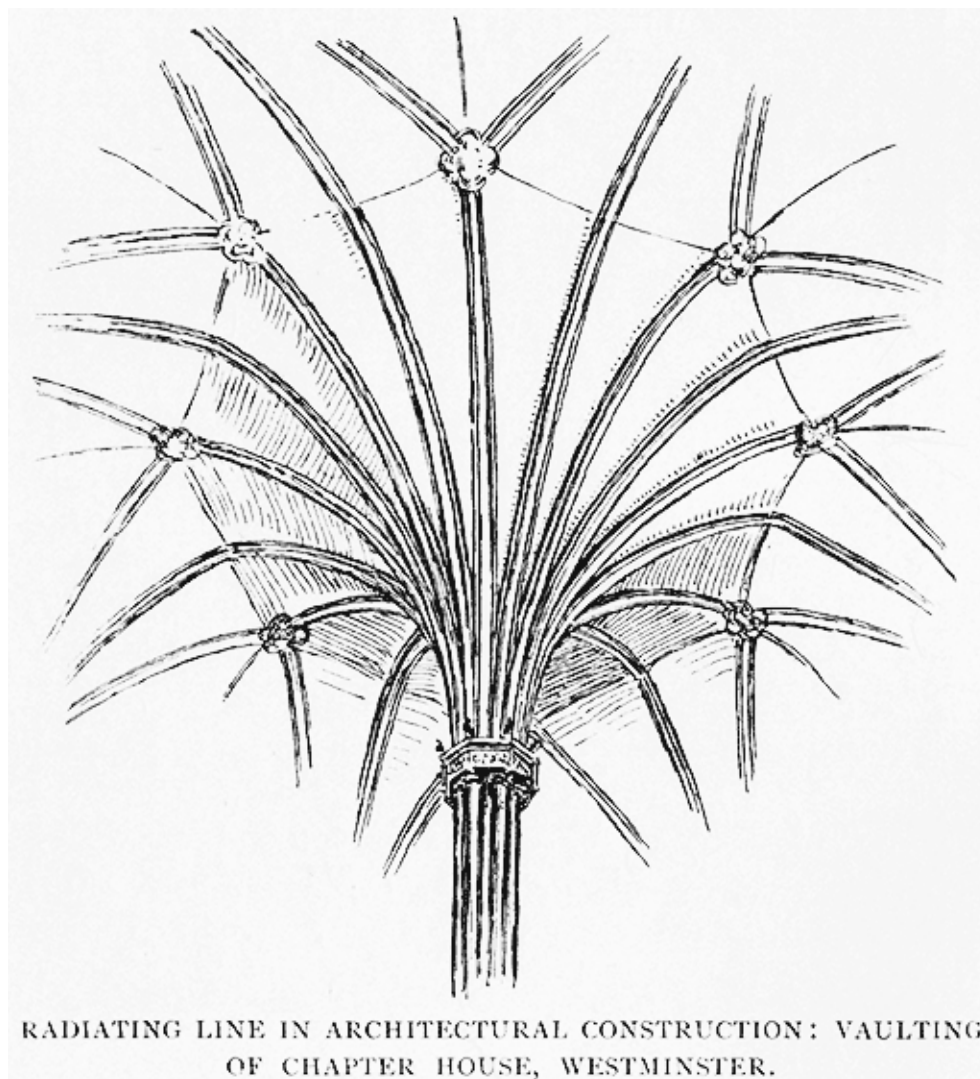
По правде говоря, как я уже сказал, если и можно сказать, что существует один принцип, превосходящий другой, восприятие и выражение которого придает работе художника в дизайне особую жизненную силу, то это принцип расходящихся линий. Его можно проследить на всех этапах и формах рисования и дизайна, и он одинаково важен в дизайне фигуры, в структуре цветка, в складках драпировки, а также в управляющих линиях живописной композиции и декоративного плана, независимо от того, исходят ли линии от видимых или скрытых центров, которые во всех видах неформального дизайна, пожалуй, наиболее важны.



Дальность действия и использование лески

Таким образом, мы видим, что линия обладает конструктивной и управляющей функцией в дополнение к своей графической выразительности и декоративному определению. Это начало и конец искусства. С его помощью мы делаем наши первые неуверенные шаги в огромном мире дизайна; и по мере того, как мы обретаем легкость рук и путешествуем дальше, мы обнаруживаем, что у нас есть ключ к чудесам искусства и природы, метод создания любых форм по желанию: чувствительный язык, способный записывать и раскрывать впечатления и красоту формы и структуры, скрытые от неосторожного глаза; тонкий инструмент, который может уловить и увековечить в нетленных записях неслыханные гармонии; посох, на который можно опереться на жизненном пути; искренний друг, который никогда не обманывает нас: возможно, это жезл прорицания, который в

конечном итоге может открыть нам, что Красота и Истина едины — как они, безусловно, есть или должны быть в мире искусства.



ГЛАВА III

О выборе и использовании Линии—Степени и акценте—Влиянии фотографии—Значении акцента—Техническом влиянии—Художественной цели—Влиянии материала и инструментов—Работе кистью—Углем—Карандашом—Ручкой.

Признавая широкий диапазон и возможности линии как средства выражения, а также диапазон выбора, который она предоставляет дизайнеру и рисовальщику, фактическое осуществление этого выбора линии с целью наиболее выразительного и эффективного использования на практике, становится, конечно, первым следствием.

В этом вопросе выбора нам помогают естественные предубеждения, личный характер и предпочтения, которые, как я уже сказал, было бы трудно полностью объяснить; но помимо этого продолжается своего рода эволюция, возникающая из реальной практики, которая контролирует и находится под ее контролем. Нарисуйте просто последовательность штрихов любой точкой на бумаге, и мы обнаружим, что постепенно приходим к повторению определенного вида штриха, определенного уровня линии, отчасти, возможно, потому, что это кажется более легким, а отчасти потому, что это производит самый приятный эффект.

Выбор линии

Таким образом, в результате своего рода "естественного отбора", на который, без сомнения, влияет множество мелких вторичных причин, таких как отношение определенного угла наклона руки и кончика карандаша к поверхности — природа самого кончика и природа поверхности, - мы, наконец, приходим к выбору линии. Этот выбор, опять же, будет подвержен постоянным изменениям из-за природы объекта, который мы собираемся нарисовать, или типа дизайна, который мы хотим создать.

Использование строки

Например, линия, которая кажется подходящей для изображения тонких краев низкорельефной скульптуры, потребовала бы большей силы и твердости, если бы мы хотели нарисовать античный слепок по кругу и при ярком освещении и тени. Характер нашей линии должен, насколько это возможно, соответствовать характеру нашего предмета и быть чувствительным к различиям в его характере и поверхности, поскольку именно в этой чувствительности заключается выразительная сила и особое достоинство рисования линий.

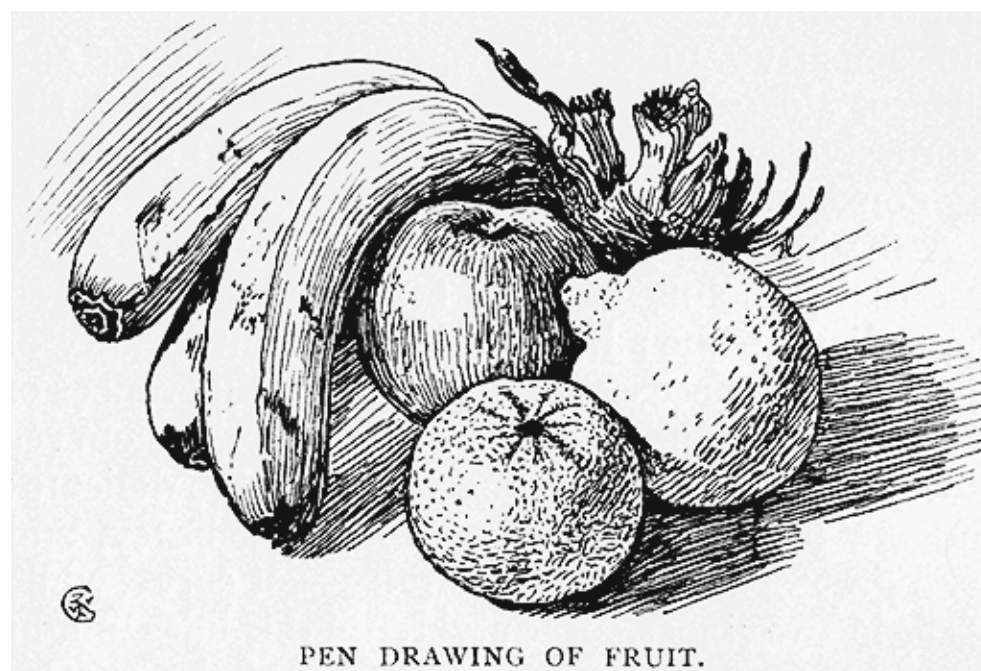


LINES OF CHARACTERIZATION.

Перо, лилия, раковина морского гребешка - все они демонстрируют в качестве основного принципа своей формы и построения расходящуюся линию; но какое разное качество линий потребовалось бы, чтобы выразить различия каждого из них: для мягких, но твердых, плавно струящихся изгибов волокон пера ни одна линия не была бы слишком тонкой; и лилия потребовала бы не меньшей деликатности, а даже большей точности и твердости изгиба, в то время как легкая волнистость или дрожание линий могли бы передать шелковистую или восковую поверхность лепестков; в то время как более грубая, хотя и столь же твердая линия хотелось бы повторить жесткие борозды и зазубренную поверхность скорлупы. Листья деревьев и растений всех видов, которые, возможно, на

первых порах дают наилучшую практику рисования линий, представляют в своем разнообразии структуры, характера и поверхностей постоянные возможности для проявления художественного суждения в выборе и использовании линий.

Формы и поверхности фруктов, опять же, являются отличными тестами на рисование линий, и их изучение является хорошей подготовкой к более тонким и изящным контурам человеческого тела — величайшему испытанию из всех. Здесь мы видим твердость фундаментальной структуры (костей) и изгиб поверхности (сухожилий и мышц) с подвижной и постоянно меняющейся поверхностью (плоти и чувствительной кожи). Чтобы передать такие характеристики, не переусердствовав ни с жесткостью, ни с подвижностью и, таким образом, не став слишком жестким, с одной стороны, или слишком свободным и неопределенным, с другой, требуются экстраординарные навыки, знания и практика в использовании линии. Я не думаю, что величайший мастер когда-либо удовлетворял себя в этом направлении.



Степень и акцент

Когда мы определимся с качеством линии и ее *степенью* — толстой или тонкой, жирной или мелкой — перед нами встанет вопрос о *акценте*, поскольку от этого в значительной степени должен зависеть конечный эффект и выразительность нашего рисунка или дизайна. При выборе любого предмета на нас, естественно, должна влиять привлекательность конкретных частей, характеров или качеств, которыми он может обладать, и мы должны направить наши усилия на то, чтобы выявить их, как то, что производит на нас наибольшее впечатление. В этом разница между разумом и рукой, гармонично работающими вместе, и чувствительной пластинкой в фотокамере, которая, никоим образом не контролируемая человеческим выбором (и даже в некоторой степени находящаяся под этим контролем, как это всегда бывает), механически регистрирует

действие световых лучей, которые определяют впечатление от природных форм и сцен через объектив, сфокусированный на пластинке. Таким образом, как мы часто видим на фотографии, какая-то неважная или незначительная деталь воспроизводится с такой же отчетливостью (или даже больше), как и ведущие фигуры или что-либо еще, формирующее интересные черты или мотив объекта съемки. Картинка страдает от недостатка акцента или от того, что акцент сделан не в том месте. Конечно, именно здесь проявляется искусство фотографа; и, хотя он может путем тщательного отбора, компоновки и регулирования экспозиции в значительной степени противодействовать механистической тенденции, фотография по самой своей природе никогда не сможет заменить произведение искусства — более или менее абстрактное выражение человеческого разума из первых рук или творческое внутреннее видение, записанное человеческой рукой.

Влияние фотографии

Фотография творит чудеса, и по определенным качествам света и тени, формы и эффекта без цвета ни одна картина или рисунок не могут сравниться с ней; но она имеет ценность и интерес скорее для науки, чем для искусства. Это бесценно для изучающего естественные факты, поверхностные эффекты и сиюминутные действия, и часто в самых своих неудачах оно наиболее интересно и наводит на размышления художников, которые действительно не замедлили воспользоваться помощью фотографии всевозможными способами. Действительно, удивительно, учитывая его заслуги перед искусством во всех направлениях, как мир мог когда-либо обходиться без него.

Но фотография не может сделать всего. Она не может создавать оригинальные рисунки и не может рисовать в линию. Вы можете оформить проект в однотонном виде и создавать свои группы в студии или на открытом воздухе; вы можете выбрать свою точку зрения, и фотография будет воспроизведена. Вы можете нарисовать свой рисунок в линию, и он скопирует его; и мы знаем, что сфера его полезности в этом направлении огромна, поскольку он может представить нашим глазам весь спектр древнего искусства.

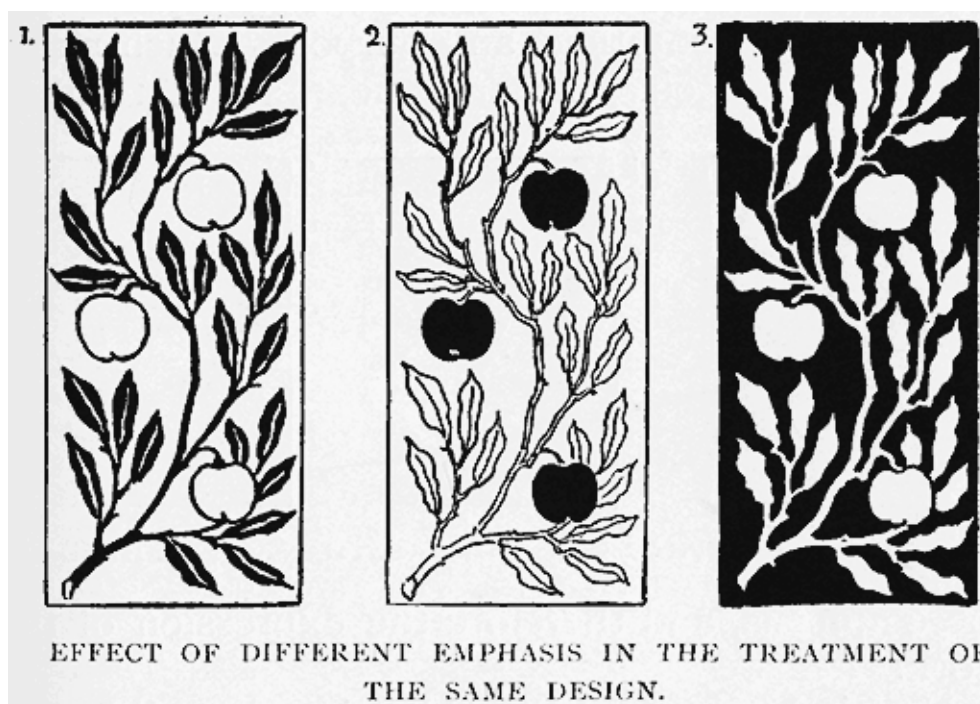
Короче говоря, фотография - отличный слуга и друг, но опасный хозяин. Своими соблазнительными воспроизведениями рельефа поверхности и освещения он может легко соблазнить нас думать больше об этих качествах, чем о каких-либо других, и пытаться разместить их в неподходящих местах - там, где мы хотим цветowych плоскостей, а не теневых, плоскостности и покоя, а не рельефа, например, как в основном при отделке поверхностей.

Но один из способов узнать ценность акцента - рисовать на фотографии, и вскоре вы обнаружите, какая разница в выражении возникает, если уделять чуть больше внимания здесь или чуть меньше - там.

Значение акцента

В проектировании использование акцента очень важно; и можно сказать, что рисовать или проектировать без акцента - все равно что читать без остановок, в то время как неловкий акцент - все равно что ставить остановки не в том месте.

Разница в акценте может придать одному и тому же дизайну совершенно разный эффект и выразительность.



Предположим, например, что мы разрабатываем вертикальный узор из стебля, листьев и плодов одного цвета. Делая акцент на листьях, как в № 1, мы должны добиться определенного эффекта или декоративного выражения. Сделав акцент на плоде и оставив листья в контуре, мы получим совершенно иной эффект от тех же элементов, что и в № 2. В то время как, оставив стебель, листья и плод в контуре и сделав акцент на земле, мы снова получим совершенно иной эффект и экспрессию.

Аналогичные различия в эффекте и экспрессии, обусловленные различиями в акцентах, можно было бы изучить при рисовании и обработке головы (как в А, В и С). Возможности таких вариаций акцента в рисунке практически безграничны и совпадают с вариациями экспрессии, которые мы видим в самой природе. Художник-живописец волен переводить или представлять их в своей работе, руководствуясь исключительно условиями и целью своей работы.

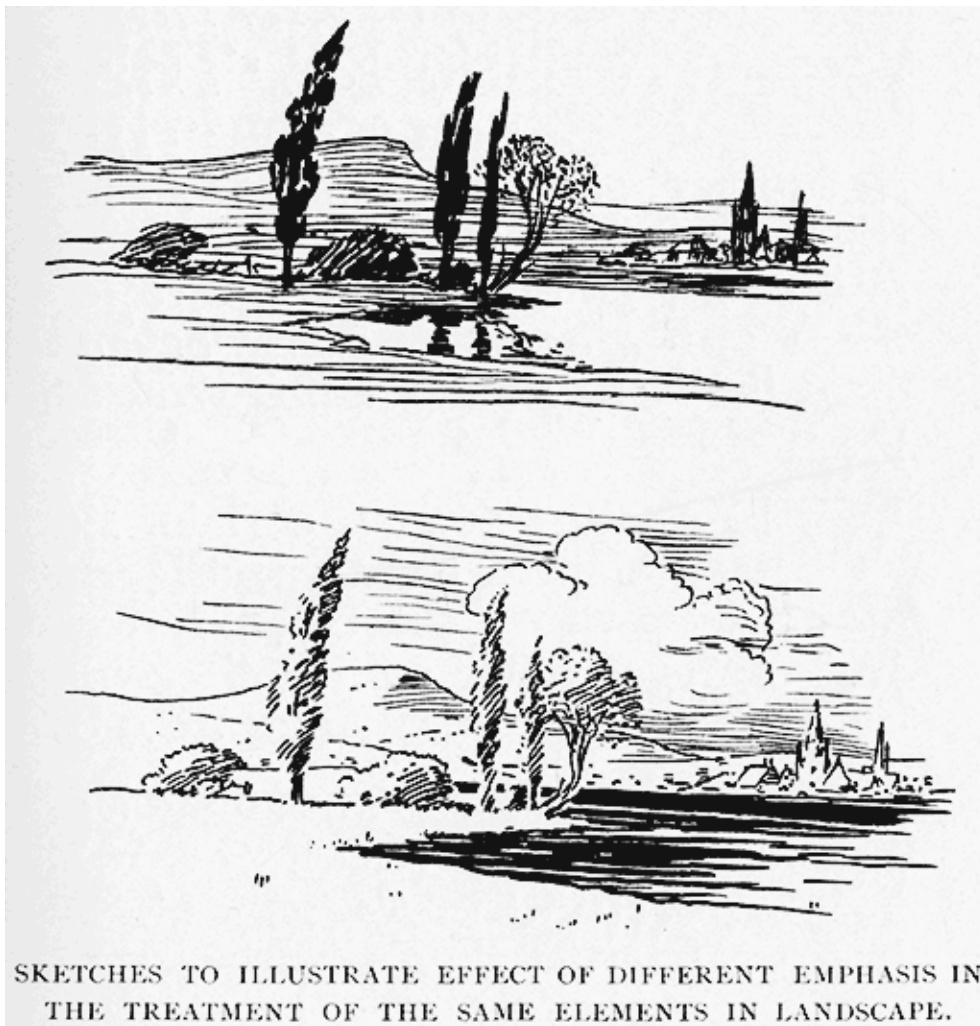


Именно эти условия и цели действительно определяют как выбор, так и трактовку, а также акцент и, следовательно, выразительность произведения.

Ни о каком виде искусства нельзя сказать, что оно является безусловным, и самое простое и свободное из всех, *искусство точки и поверхности*, которое охватывает все графическое искусство и плоский дизайн, все еще подвержено определенным техническим влияниям, и можно сказать, что художественность работы возрастает в той мере, в какой эти технические влияния или условия признаются и используются.

[О техническом влиянии]

Рисовальщик, стоящий в очереди, который рисует для поверхностной печати, для книги или газеты, должен быть способен выдержать испытание особыми условиями; и, таким образом, далек от попыток избежать их и стремиться к чему-то большему, чем они могут выдержать, должен приветствовать их как стимулы к особому художественному обращению, обладающему собственной ценностью и характером, которыми действительно обладают все лучшие работы. Например, во всем дизайне, связанном с шрифтом для поверхностной печати, важно, чтобы существовала определенная гармоничная связь между буквами или шрифтом и орнаментом или рисунком принтера.





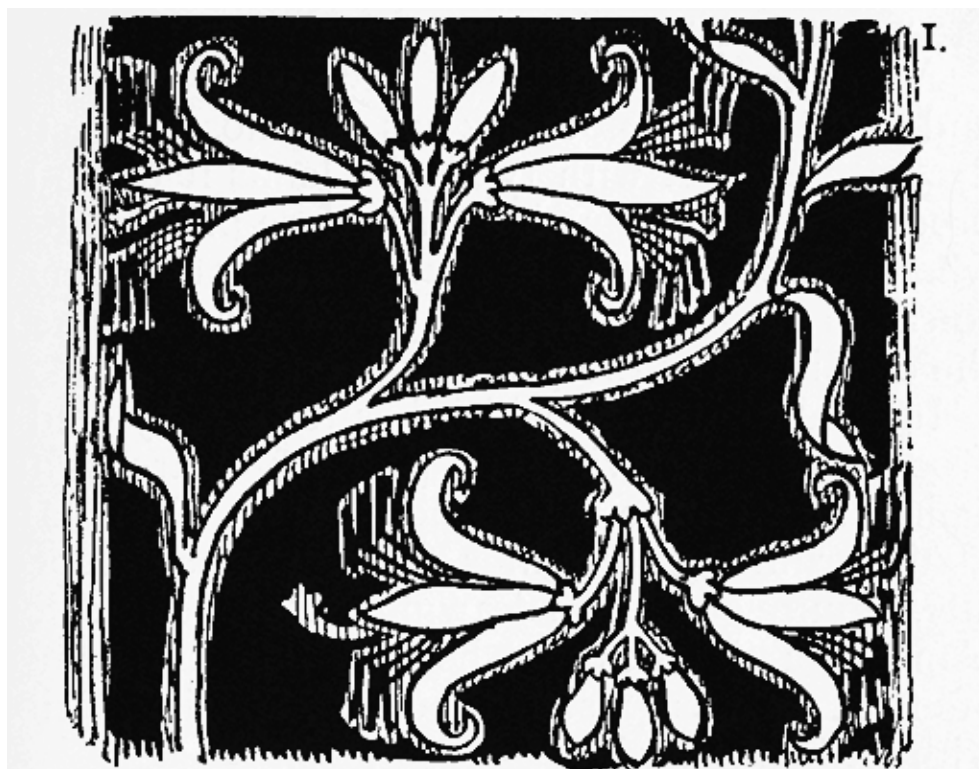
HE · DRAUGHTS ·
MAN · IN · LINE ·
WHO · WORKS · FOR ·
SURFACE · PRINT ·
ING · FOR · THE ·
BOOK · OR · THE

Newspaper, should be able to stand the test of the peculiar conditions, and, so far from seeking to escape them and attempt something beyond their limits, he should rather welcome them as incentives to a distinct artistic treatment with a value and character of its own. ~ ~ ~ ~ ~

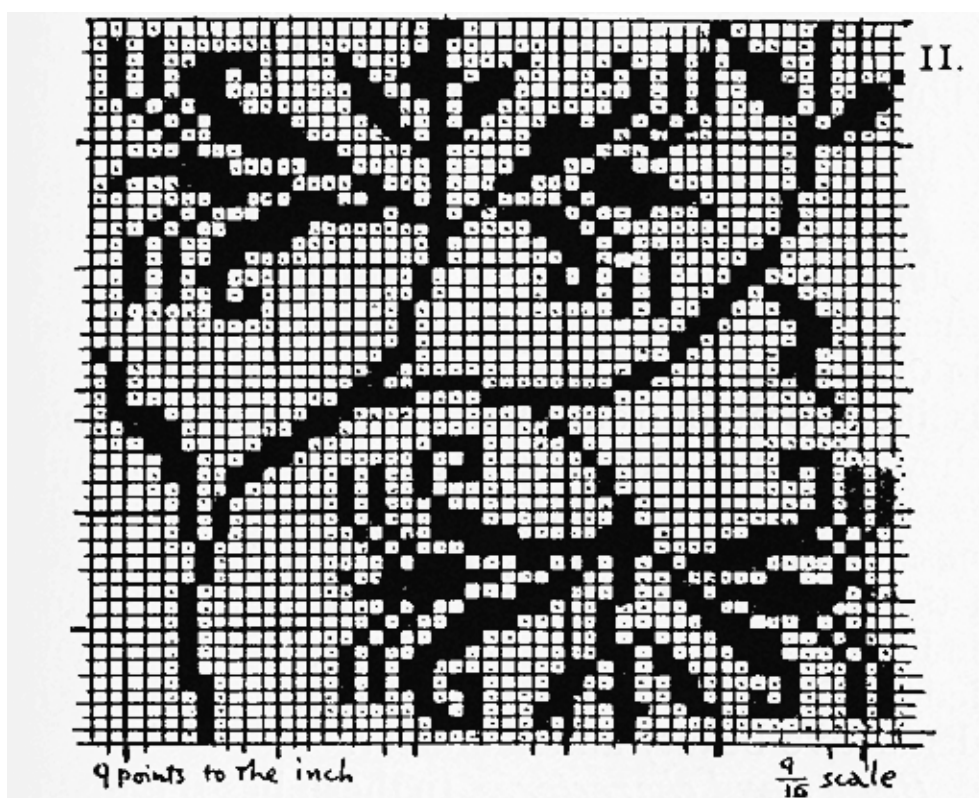
WE should seek a certain linear relation between the ornament or picture and the lettering or type with which they will be printed. ~ ~ ~ ~ ~



EXAMPLE OF PAGE TREATMENT TO SHOW ORNAMENTAL
RELATION BETWEEN TEXT AND PICTURES.



I. TEXTILE MOTIVE : SUGGESTION FOR A CARPET PATTERN.



II. AN ABSTRACT TREATMENT OF THE SAME ON POINT PAPER,
AS DETAIL OF BRUSSELS CARPET.

Четкое и открытое качество линий с яркими черно-белыми эффектами не только обеспечивает наиболее привлекательный декоративный эффект при шрифтовом оформлении, но и наилучшим образом подходит для процессов воспроизведения при

поверхностной печати, будь то ксилография или одна из многочисленных форм так называемой автоматической фотогравировки, а также для условий работы печатного станка.

Во всех дизайнерских работах, которые должны быть подвергнуты процессам гравировки и печати, очень необходима четкость и определенность линий. Рисунки для всех видов текстильной печати, особенно для обоев, требуют хорошего четкого рисунка и определенных цветовых плоскостей. Это, однако, не означает твердости эффекта. Дизайн должен быть ясным и доходчивым, но при этом не сложным.

Для ткачества, опять же, очень необходима определенность в разработке рисунка, поскольку рисунок должен быть способен быть воспроизведен в жестких условиях точечной печати, с помощью которой возможно создавать изгибы только под небольшими последовательными углами (что звучит как противоречие в терминах). Размер этих углов или точек, конечно, очень сильно варьируется в зависимости от различных видов текстиля, в котором используется рисунок, от тонкой шелковой ткани, в которой они почти незаметны, до ковров всех видов, где они выделяются; так что определенная прямоугольность массы становится желательной и характерной чертой дизайна для этих целей, и, действительно, я думаю, что это должно быть более или менее признано во всем текстильном дизайне, чтобы сохранить его отличительную красоту и характер.

Художественная цель

Красота и характер.— В этом суть всего дизайна. В то время как технические условия, если они полностью поняты, честно соблюдены и откровенно признаны, несомненно придадут *характер* дизайну, для каких бы целей он ни использовался, *красотой* управлять не так-то просто. Это настолько тонкое качество, настолько сложное по своим элементам, часто требующее такого прекрасного баланса и взвешенности — возможно, зависящее от незначительной разницы в положении массы здесь или размаха изгиба там, — что мы не можем сплести технические сети, достаточно тонкие, чтобы поймать столь чувствительную бабочку. Она действительно является Душой в искусстве, одновременно ищущей и востребованная, которую в конце концов можно завоевать только преданностью и любовью.

Этот поиск красоты — эта Психика искусства — является чисто вдохновляющей художественной целью, в отличие от технической и полезной, которая в совершенном сочетании с ней должна определять форму нашей работы.

В рисовании или дизайне мы можем искать определенные качества в линиях и формах изображения или орнамента. Мы можем желать остановиться на определенной красоте объекта или субъекта. Скажем, рисуя по слепку или по любой естественной форме, мы хотим сосредоточиться на красоте линий или качестве поверхности. Что ж, поскольку наиболее

трудно, если не невозможно, получить все сразу и ничего без какой-либо жертвы, мы обнаружим, что для того, чтобы выделить особое качество в нашем предмете (скажем, красоту линий), становится необходимым подчинить ему другие качества. Рисунок в чистом контуре фигуры может быть совершенной вещью сам по себе. В тот момент, когда мы начинаем дополнять штриховку или линии, выражающие рельеф любого рода, мы вводим еще один элемент; мы стремимся к истине или красоте другого рода; и если у нас также нет четко выраженной идеальной цели в этом, мы испортим простоту контура, не получив никакого компенсирующего преимущества или действительно добавив правды или красоты рисунку.

И при проектировании, если мы не сможем так разработать существенные характеристики нашего образца, чтобы их можно было адаптировать к методу и материалу его изготовления и сделать его воспроизведение вполне осуществимым, он обязательно появится более или менее искаженным и неполным. Суть в том, чтобы выяснить, какого рода характер и красоту позволит придать метод — будь то красота или качество линий, или поверхности, или цвета, или материала; и если дизайн должен быть воспроизведен определенным методом или материалом, то дизайн должен быть продуман в том методе или материале, для которого он предназначен, а не в виде рисунка на бумаге, и проработан соответствующим образом, используя каждую возможность, чтобы сохранить особый вид красоты, естественно присущий такой работе, в ее завершенном виде.

Таким образом, мы, естественно, должны думать о *плоскостях поверхности* в моделируемой работе и тонкой игре света и тени, получая наш эквивалент цвета в дизайне и контрасте различных поверхностей. В витражном стекле мы должны представлять собой узор из свинцовых линий, охватывающих один из полупрозрачных цветов, каждый из которых взаимозависим и объединен в гармоничное целое. В текстильном дизайне на нас должна влиять мысль о разнице в использовании, плане и назначении готового материала; как разница между богатым вертикальным рисунком на шелке, бархате или гобелене, который должен быть нарушен складками, как на занавесках или портьерах, и богатым рисунком на ковре, который должен быть нанесен на непрерывную ровную поверхность пола. Идея стен и пола должна здесь влиять на нас так же, как и фактические технические потребности ткацкого станка. Это было бы частью художественной цели, воздействующей на воображение и художественный мотив, и работающей со строго техническими условиями.

Разум должен спроецировать себя и увидеть внутренним взором эффект дизайна таким, каким он выглядел бы при фактическом использовании, насколько это возможно. Изобретение, знания и опыт сделают все остальное.

Придерживаясь, однако, строго живописных или графических условий - искусства точки и поверхности, — с которыми мы, как дизайнеры и рисовальщики, имеем дело более непосредственно, мы не можем забывать о некоторых технических соображениях, строго относящихся к разновидностям точки и поверхности и их соотношениям друг с другом. Гибкий кончик кисти, например, смоченный в туши или краске, обладает своей особой способностью, своим диапазоном обработки, можно сказать, своими собственными формами.

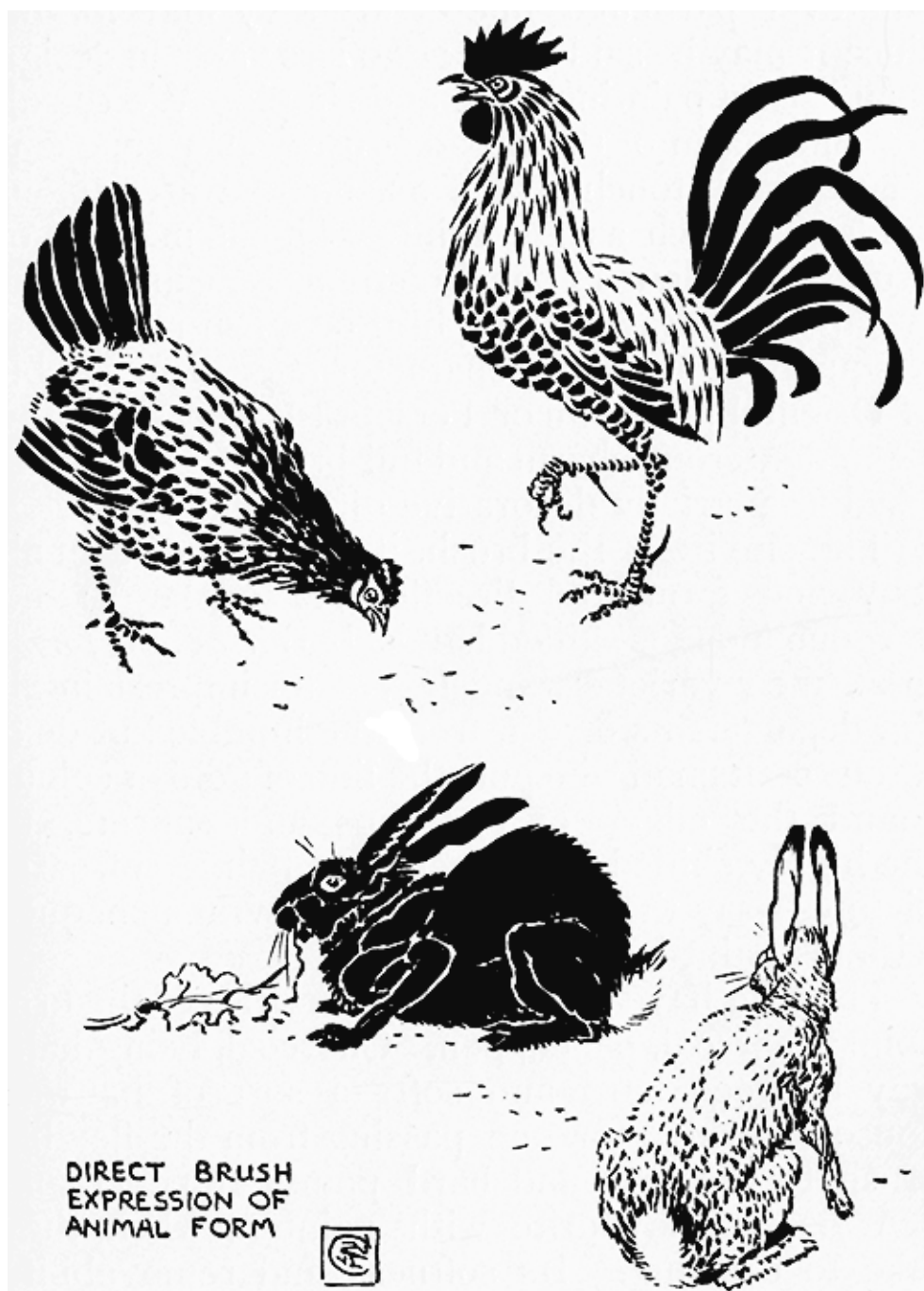
Руководство допускает огромное разнообразие использования и прикосновений, а диапазон изобразительной и орнаментальной силы очень велик: от более простых форм листьев, которые кажутся почти отражением или тенью самой влажной заостренной кисти, до сложного графического рисунка в виде линий или светотеней.



BRUSH FORMS.

При формировании формы листа начинают с легкого надавливания, если оно находится в острие, и увеличивают его для середины и более широкого конца. На основе того же принципа регулирования давления могут быть созданы любые формы кистей. Для свободы работы с кистью важно не истощать ее и не экономить на влаге или цвете. Для создания орнаментальных форм следует использовать полную кисть: в противном случае они будут выглядеть растянутыми и скудными. Для получения насыщенных и плавных линий также необходима полная кисть, какой бы тонкой она ни была. Однако вполне возможно использовать его с другой целью и получить своего рода ломающуюся линию после наполовину высыхания, а также в цветной обработке для так называемого волочения, с помощью которого частям рисунка можно придать тон, текстуру или качество. Используя кисть в качестве инструмента для рисования, никогда не следует упускать из виду ее

отличительные качества и характер и придавать им всю работу, выполняемую с ее помощью.



Прямое прикосновение кистью — культивирование этого имеет огромное преимущество для всех художников, какому бы конкретному направлению искусства они ни следовали, поскольку можно сказать, что в дизайне это имеет не меньшую ценность, чем в чистой живописи. Мы все можем ощутить очарование широких взмахов кисти и выразительных штрихов мастера акварельного пейзажа, такого как Де Винт. Это мастерство владения кистью и цветом в одном направлении — тон и эффект. Японский рисунок птицы или рыбы может в равной степени отображать их в другом виде — характере и форме. Кусочек

восточного фарфора или персидской плитки может демонстрировать такое же искусное очарование и ощущение полной кисти, выполненной в строго декоративном направлении.



JAPANESE DRAWING OF A BIRD. FROM "THE HUNDRED BIRDS OF BARI."

Империя кисти, если мы думаем о ней во всех ее разнообразных формах и направлениях, очень велика; и в умелых руках она управляет как *линией* так и *формой* во всех их разновидностях и оставляет свой отпечаток во всех областях искусства, от скромного, но

ловкого мастера, который проводит золотую или цветную линию по краям наших чашек и блюдца, до высококвалифицированного станкового художника — скажем, академика, выписывающего чеки своей кистью!

Затем у нас есть обычные разновидности твердой точки: уголь, карандаш, ручка. Уголь, находящийся на полпути между твердым и мягким — своего рода промежуточный пункт или мостик для перехода от гибкой кисти к твердым кончикам карандаша и ручки, — в первую очередь нравится художникам, когда они берутся за рисование. Его мягкость и съёмность позволяют использовать его в качестве инструмента для предварительного наброска эскизов для любых целей, как для дизайнера, так и для художника; но он пригоден как для линейного, так и для тонового рисования или для сочетания того и другого. Таким образом, это очень хороший материал для быстрого изучения (скажем, с натуры) и быстрого восприятия любого эффекта света и тени, поскольку массы могут быть легко нанесены, и, возможно, за более короткое время можно добиться большей насыщенности и глубины, чем с помощью любого другого вида карандаша.

Древесный уголь также очень полезен для больших карикатур, поскольку он способен как к деликатности, так и к силе и выдерживает любую обработку. Легкое потирание пальцем дает полутона, когда требуется, и часто полезно для придания большей солидности и завершенности работе.

Затем есть грифельный карандаш — точка-всей-работы, как его можно было бы назвать, — более пригодный в целом, чем любой другой, будь то для быстрых набросков и заметок в блокноте, или для тщательных и подробных рисунков, или для набросков небольших видов дизайнерских работ. Он также, конечно, используется для рисунков, которые впоследствии "заливаются чернилами". Я не думаю, однако, что работа пером, выполненная таким образом, настолько свободна или характерна, как когда выполняется непосредственно или, во всяком случае, совершенно свободно, на простом каркасе из предварительных линий, используемых только для составления планов основных масс и форм.

Карандашный рисунок способен быть доведен до большей степени изящества и завершенности и сам по себе обладает серебристым оттенком. Он не обладает такой силой или дальнобойностью, как древесный уголь, но в своем собственном техническом диапазоне обладает многими преимуществами. Его серые и мягкие линии, какими бы очаровательными они ни были сами по себе, не подходят для работы, где требуются четкость линий и прикосновений, как это, можно сказать, имеет место со всеми работами, предназначенными для воспроизведения каким-либо кустарным способом или мануфактурой, за исключением некоторых видов фотогравюры или литографии. Поэтому мы должны обратиться к другому инструменту, который позволит нам приобрести эти качества, а именно к кисточке, об использовании и качествах которой я уже упоминал.

Остается еще один элемент твердого и решающего порядка - ручка, которая позволяет нам добиться твердости и четкости линий и точных очертаний, а также значительного диапазона обращения и свободы прикосновений.

Кажется, что перо имеет почти такое же отношение к кисти, как грифель к углю — не способное к таким полным и насыщенным эффектам или такой плавной свободе линий, но все же обладающее своей собственной красотой и характерными видами выразительности. Его истинная область применения заключается в сравнительно небольших работах, и его естественная ассоциация - с литературным пером-побратимом в области книжного дизайна и оформления, а также черно-белого рисунка для прессы. Их разновидности бесконечны, и изобретательность производителей постоянно предоставляет нам новый выбор наконечников для работы; но хотя иногда можно встретить хорошую стальную ручку, я обнаружил, что она слишком часто подводит именно тогда, когда ее изношенность достигает нужной степени гибкости. Человек возвращается к перу, которое можно вырезать в соответствии с конкретными требованиями его работы. Тростниковое перо обладает преимуществами для нанесения крупных жирных рисунков и приятным насыщенным качеством линий.

Но с какой бы точкой мы ни работали, главная цель — быть совершенно непринужденными в рисовании - в совершенстве овладеть ее использованием и возможностями, чтобы в наших поисках этой другой команды, линии и формы, мы могли чувствовать, что у нас в руках инструмент, на который мы можем положиться, надежное копье, способное преодолеть множество трудностей и разочарований, которые, подобно угрожающим драконам, встают на пути изучающего искусство.

ГЛАВА IV

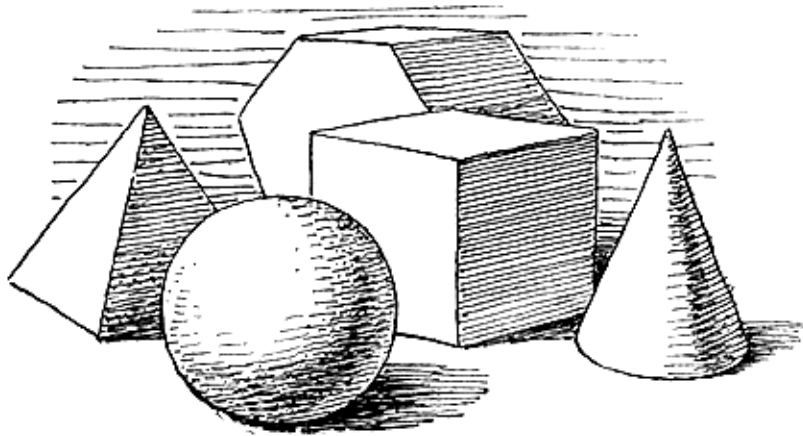
Выбора формы—Элементарные формы—Заполнение пространства—Группировка—Аналогии формы—Типичные формы орнамента—Декоративные единицы—Эквиваленты по форме—Количество в дизайне—Контраст—Ценность вариаций похожих или родственных форм—Использование человеческой фигуры и форм животных в орнаментальном дизайне.

Мы рассматривали выбор и использование Line в предыдущей главе: его выразительные символы и различные методы. Теперь мы подходим к не менее важному для дизайнера и рисовальщика вопросу — *Выбору формы*.

Если линию можно назвать костью и сухожилием дизайна, то Форма - это субстанция и плоть, и то и другое, очевидно, важно для его свободной жизни и развития.

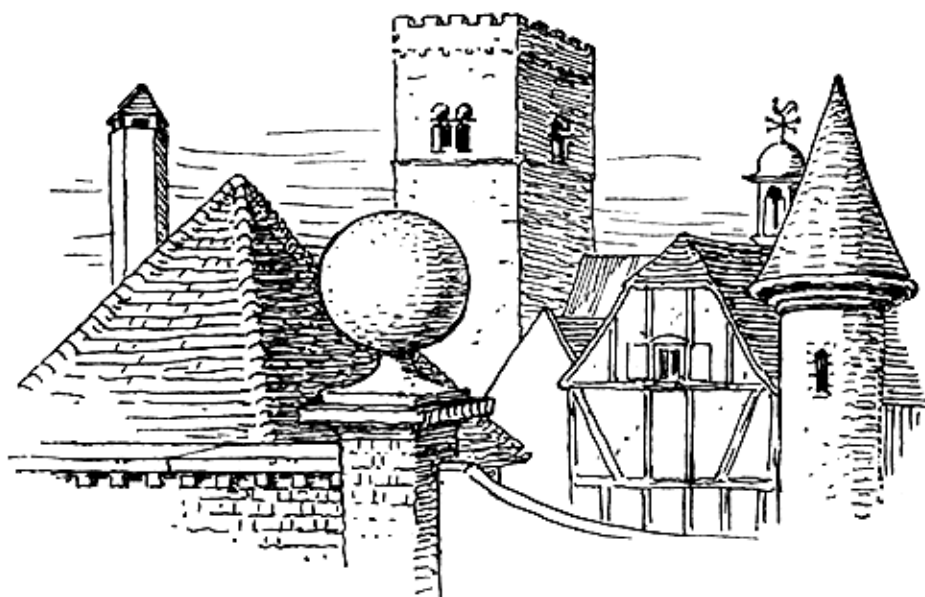
Элементарные формы

The *Куб* и *сфера* дают нам фундаментальные элементы, или первичные типы, из которых происходят разнообразные, постоянно меняющиеся и сложные формы, продукты сил и условий природы или необходимой изобретательности искусства, точно так же, как мы можем считать квадрат и круг родителями линейного и геометрического рисунка.



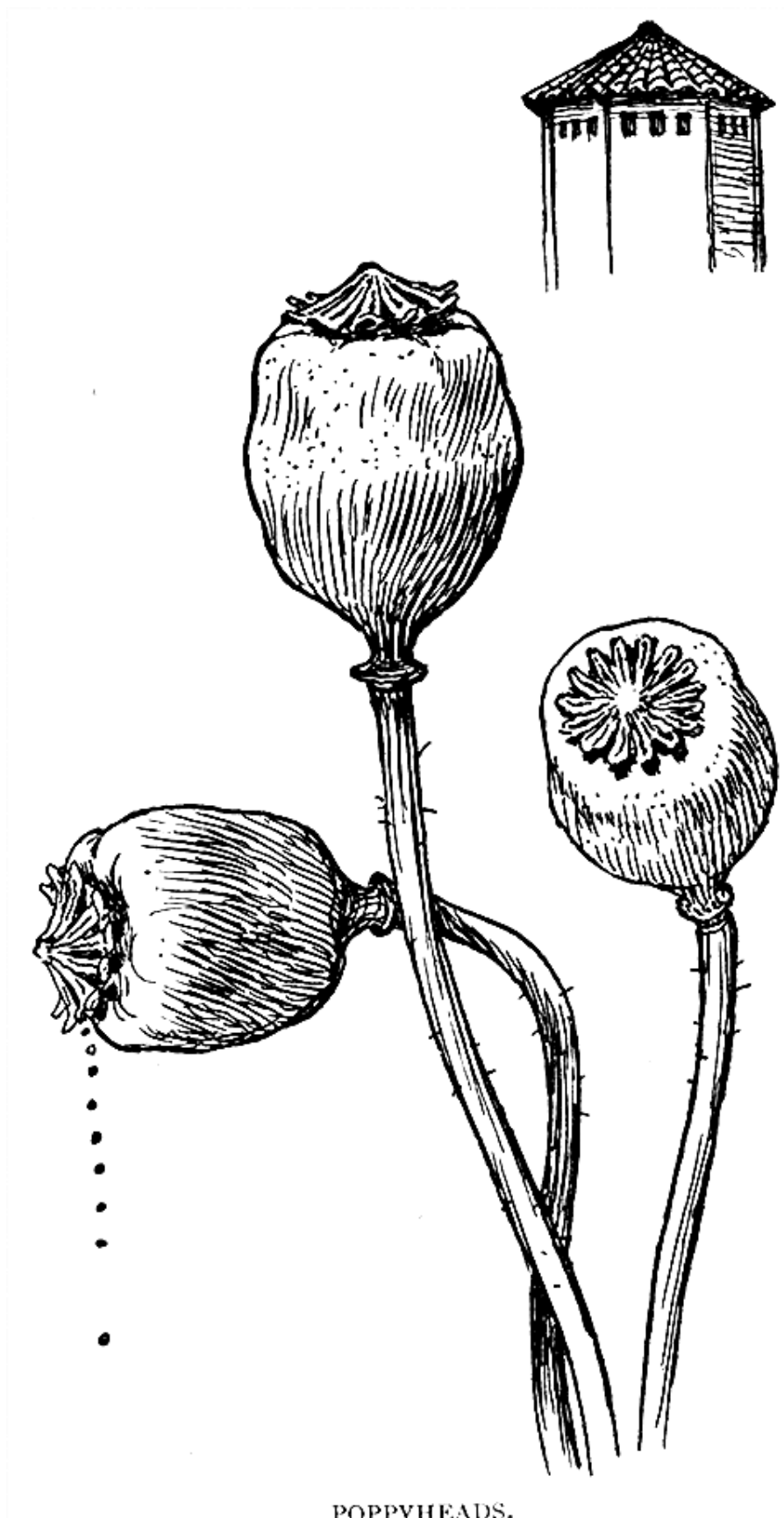
ELEMENTARY FORMS: PYRAMID, SPHERE, CUBE, HEXAGON, CONE.

Куб и сфера, эллипс, конус и пирамида вместе с другими сравнительно простыми формами объемной геометрии представляются учащемуся как элементарные тесты на рисование — умение, то есть умение изображать твердые тела на плоской поверхности. Поскольку такие формы более просты и правильны, чем любые естественные, предполагается, что они сводят проблему рисования к ее простейшим условиям. Они, безусловно, позволяют проводить очень тщательную проверку правильности зрения, сразу делая очевидной любую ошибку в перспективе или проекции.



USE OF ELEMENTARY FORMS IN ARCHITECTURE.

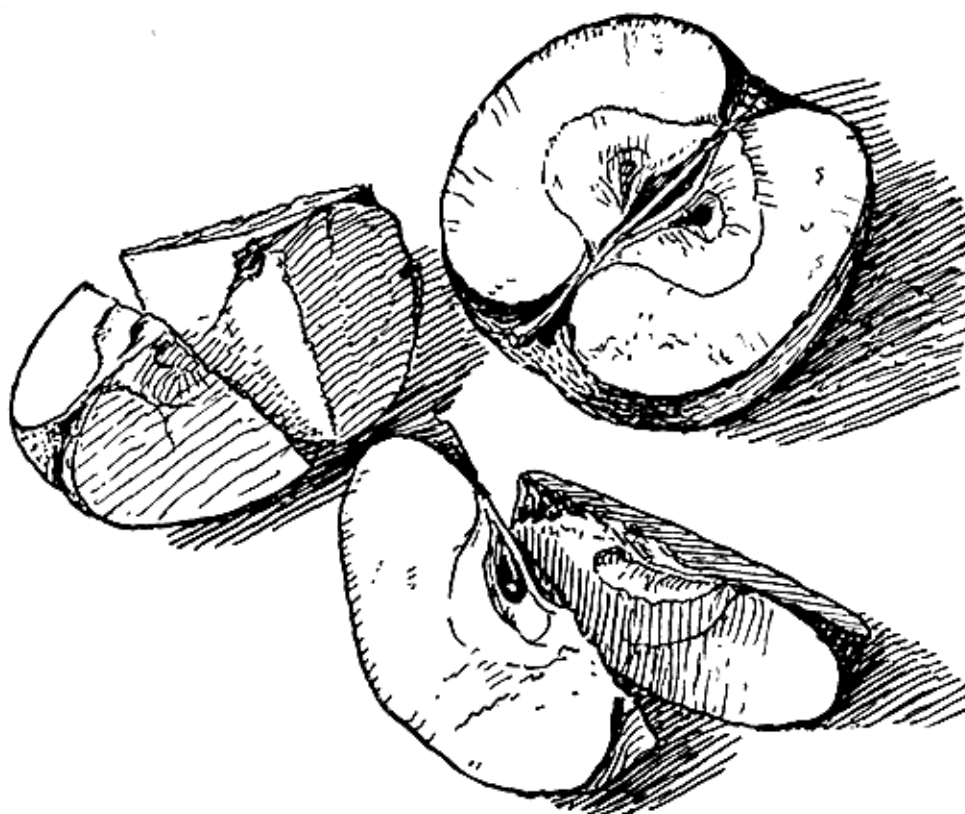
Однако, чтобы избежать скатывания к механике и поддержать интерес и придать жизнеспособность подобным исследованиям, следует иметь в виду связь таких форм с формами в природе и искусстве и не упускать возможности сравнить их или найти их аналоги, соответствующие принципы и вариации, а также их практическое применение, как функциональное, так и конструктивное; как, например, в случае типичных форм цветов, бутонов и семенных сосудов, где постоянно встречаются конус и воронка, а также сферический, цилиндрический и трубчатый принципы, как неотъемлемые части характеров и органических образов. необходимые элементы растения: конус и воронка, в основном в бутонах и лепестках цветов, для защиты и удержания пыльцы и зародышей семян, трубка для отвода соков; сферическая форма для защиты от влаги снаружи, или для удержания ее внутри, или для предотвращения трения, и облегчения хранения в закрытом виде, как в случае с семенами в стручках. Сосуд для семян мака, например, имеет любопытную маленькую навесную крышу, защищающую щели (как окна в башне) до тех пор, пока семя не созреет и не придет время вытряхнуть его из скорлупы или стручка. Еще одна практическая причина преобладания сферической формы у семян заключается в том, что они могут, когда внешняя оболочка или шелуха отмирают, легче раскатываться и падать в щели земли; или когда, как в случае с различными фруктами, такими как яблоко и апельсин, сама оболочка имеет сферическую форму и предназначена для того, чтобы переносить их плоские или заостренные семена на землю, где они падают и скатываются при созревании.



POPPYHEADS.

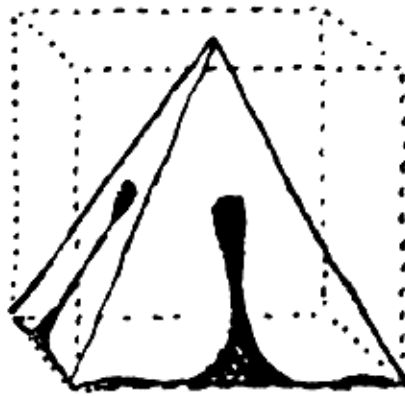
Куб и различные множественные формы можно найти в кристаллах и базальтовых породах, а также в органической природе, как, например, в пчелиных сотах, где выбор формы является конструктивной необходимостью: куб во всех смыслах этого слова

является краеугольным камнем в архитектуре, и без возведения в квадрат и водопровода невозможно построить ни одно здание, в то время как цилиндрические и конические принципы формы проиллюстрированы в башнях и крышах, шпилях и остроконечных выступах. В архитектурном орнаменте и резном декоре куб и сфера снова образуют основу, образуя сами орнаменты простым повторением, а также формируя конструктивные основы орнамента.



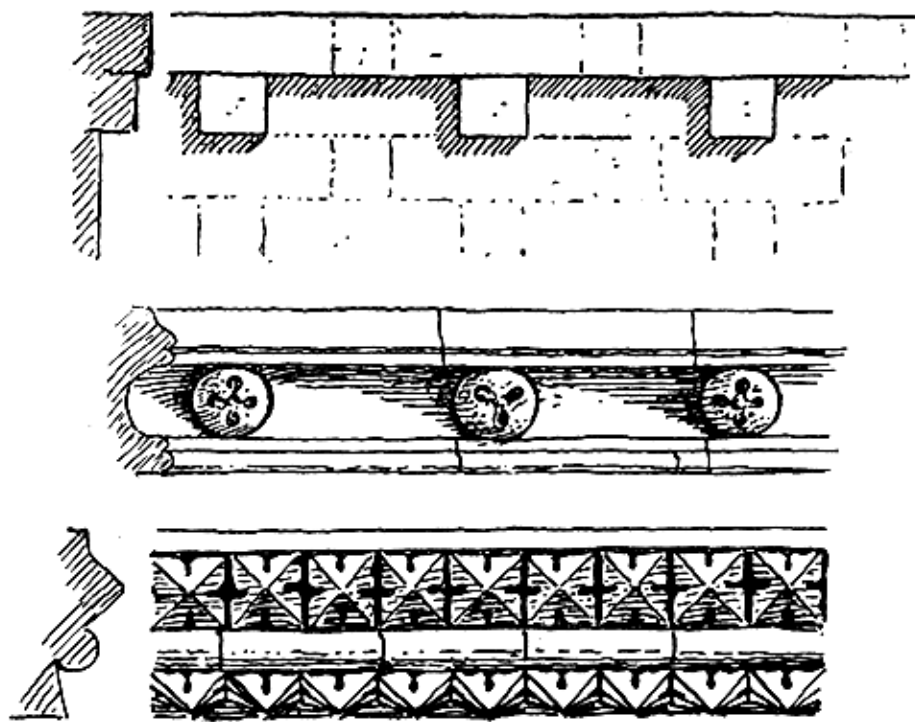
APPLE CUT TO SHOW POSITION OF SEEDS.

Украшение из собачьих зубов



DOG-TOOTH FORMED
FROM CUBE.

Очень простой, но эффектной формой резного орнамента, характерной для ранней готики, является то, что известно как собачий зуб. Это достигается простым превращением каменного куба в пирамиду, углублением сторон и разрезанием их на геометрические листья, в результате чего острые углы пирамиды от основания до вершины выделяются жирным рельефом. На плане это просто геометрически составленный прямоугольник, разделенный по диагонали на четыре равные части и зачеркнутый четырьмя полукругами из центров четырех сторон прямоугольника. Здесь мы сталкиваемся с формой плоского орнамента, который, по-видимому, использовался очень широко и, насколько мне известно, вновь появляется в раннем искусстве почти всех рас. Мы находим это, например, в ассирийской резьбе и в раннегреческом декоре, в Китае и Японии, а также во всех видах европейской средневековой работы. Его очарование, возможно, заключается в простоте конструкции, но в то же время в богатом декоративном эффекте, будь то резьба или плоский расписной подгузник. Он также может быть использован в качестве геометрической основы для создания сложного повторяющегося настенного рисунка на большой поверхности.



CUBE AND SPHERE IN ARCHITECTURAL ORNAMENT: BRICK DENTAL, BALL FLOWER MOULDING, AND DOG-TOOTH MOULDING.

Заполнение пробелов

Когда дело доходит до выбора формы, когда мы сталкиваемся лицом к лицу с конкретной проблемой дизайна, орнамента или декоративного оформления (скажем, как это чаще всего бывает, это заливка панели заданной формы и размера), мы обязаны рассматривать форму в связи с этой конкретной панелью, предметом, который мы предлагаем обработать, и методом, с помощью которого должен быть создан дизайн, или объектом и положением, для которого он предназначен. Это, как правило, сужает диапазон возможного выбора. Во-первых, это форма самой панели. Хорошо известное упражнение для получения сертификата преподавателя при Департаменте науки и искусства состоит в том, чтобы нарисовать растение, адаптированное для оформления в виде квадрата и круга. Теперь, подводя итог, можно было бы выбрать для круглой подгонки формы, отличные от тех, которые можно было бы выбрать для квадратной заливки, поскольку я всегда считаю, что форма пространства должна влиять на характер заполнения линии и формы. Тем не менее, если проблема заключается в заполнении квадрата и круга одними и теми же формами или их адаптации, мы должны все больше и больше полагаться на разницу в *обращении* с этими формами, а не пытаться втиснуть круглые формы в прямоугольное пространство или прямоугольные формы в круглое пространство. В розе, например, можно было бы остановиться на ее угловой стороне для квадрата и на ее криволинейной стороне для круга. В любом случае, мы должны искать в первую очередь хороший и уместный мотив.



FILLING OF SQUARE SPACE.

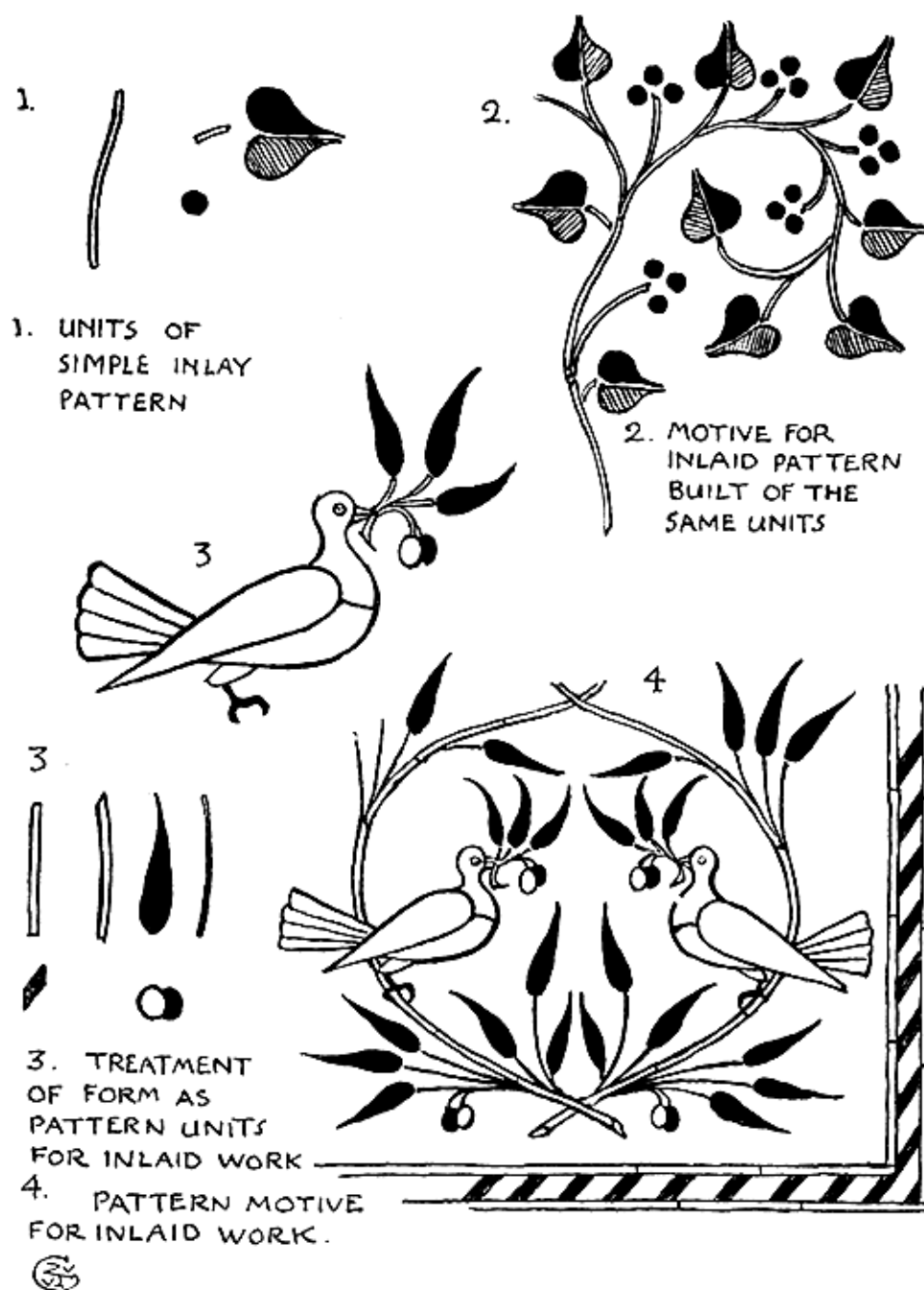
Предположим, что дизайн предназначен для инкрустации деревом, нам следует выбрать формы, которые не вызывали бы ненужных трудностей при вырезании, поскольку каждая форма в дизайне должна быть вырезана из тонкого дерева и вставлена в соответствующее углубление в панели или планке, чтобы ее можно было разместить. Следовательно, сложные формы будут исключены, поскольку их не только трудно или невозможно воспроизвести в материале, но и неэффективно.



FILLING OF CIRCULAR SPACE.

Дизайн инкрустации

Истинное понимание особого эффекта и декоративного очарования инкрустации должно побудить нас ограничиться сравнительно небольшим количеством простых форм, трактуя их подчеркнуто, но абстрактно, и, насколько это возможно, используя повторяющиеся линии и формы. Мы могли бы создать эффектную панель, скажем, для шкатулки, или корпуса часов, или пола, строго ограничившись очень небольшим количеством простых форм — скажем, например, стеблем, листом, ягодой или диском, а также формой птицы или плодов и листьев. Можно было бы создать дизайн с такими элементами, которые были бы приятны по эффекту и хорошо приспособлены к работе. Отличным планом было бы вырезать все свои формы ножом или ножницами из плотной бумаги, чтобы проверить практичность дизайна инкрустации. На самом деле это делается по рабочему чертежу с помощью резца для инкрустации.

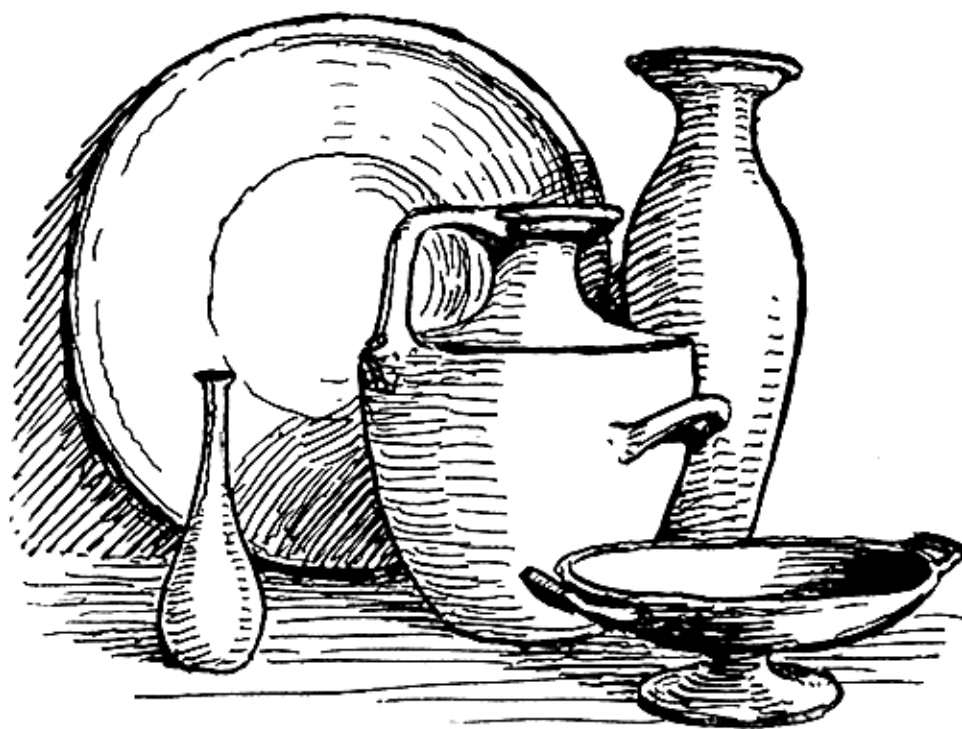


Однажды я спроектировал инкрустированный пол в центре картинной галереи. Масштаб был довольно большим, а работа - смелой. Одни придерживались крупных, смелых и простых форм — кувшинок с широкими листьями, лебедей, раковин морских гребешков и зигзагообразных бордюров. Формы, которые можно легко создать кистью, как правило, хорошо подходят для инкрустации, поскольку они будут иметь простые и широкие границы и плоский силуэт. А для инкрустации практически создается черный, белый или тонированный силуэт. Это делает его очень хорошей практикой для всех дизайнеров, как для изобретения, которое оно имеет тенденцию вызывать, из-за ограниченных ресурсов и ограничений в отношении форм, так и для предоставления возможности и готовности блокировать массу шаблонов.

Художник-акварелист также обнаружил бы, что наложение плоского локального цвета на все его формы и цвета фона было превосходным методом подготовительной работы и давало хорошую практику в прямой живописи, поскольку он мог добавлять свои второстепенные оттенки таким же образом до тех пор, пока работа не была доведена до завершения, сохраняя при этом тот свежий эффект нетронутых переливов, который составляет великое очарование акварели.

Группировка союзных форм

В поиске форм для гармоничного объединения — а это и есть основная цель композиции — мы обнаружим, что во многом один и тот же принцип работает независимо от того, создаем ли мы группу натюрмортов, разрабатываем дизайн обоев или текстиля. Это всего лишь разница в степени и масштабе. В одном случае мы проектируем в едином пространстве с реальными объектами, прежде чем нарисовать их в виде гармоничной живописной композиции; в другом случае мы размещаем формы на плоскости с целью создания гармоничной композиции со строго декоративной целью. В первом случае мы имеем дело с конкретной круглой формой; во втором, вообще говоря, с абстрактной плоской формой.



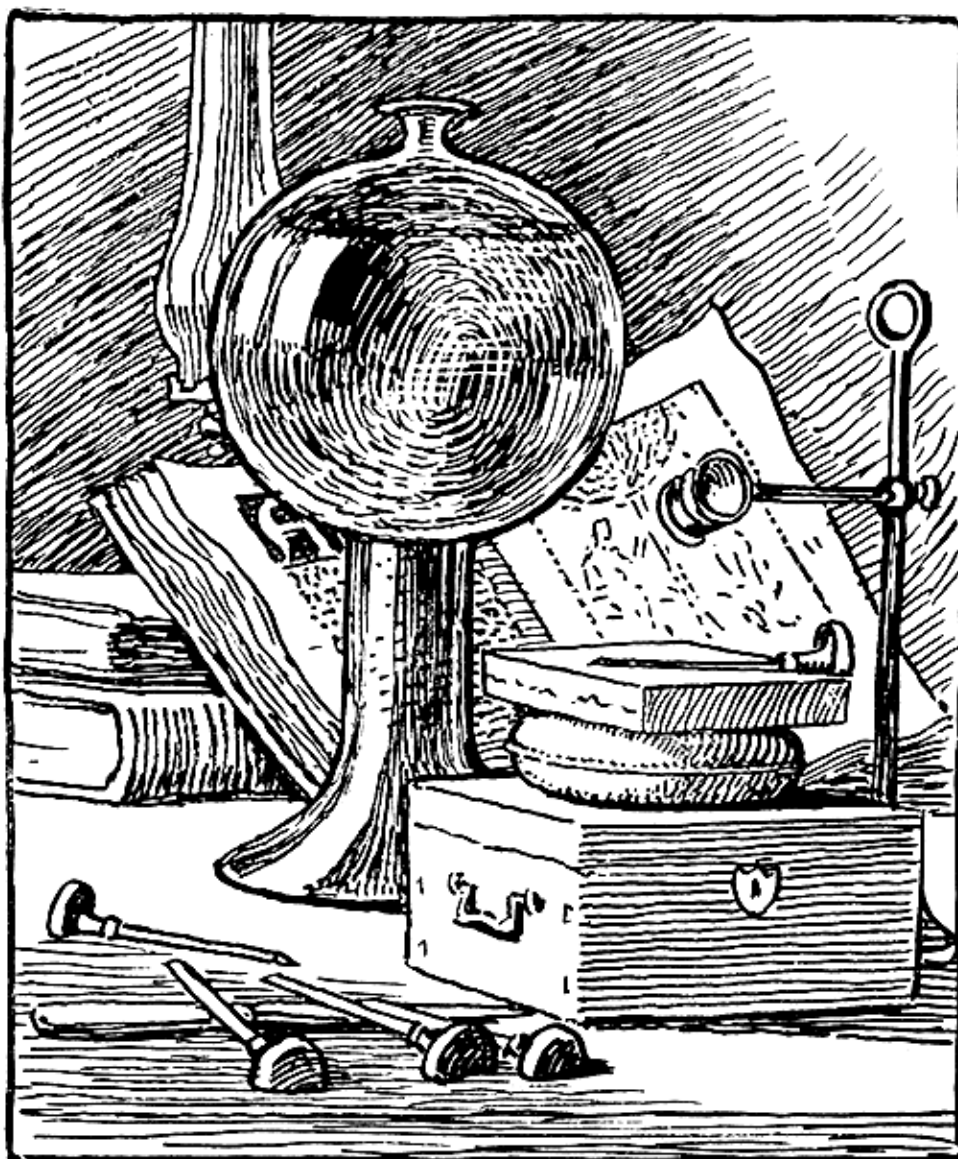
GROUPING OF ALLIED FORMS : COMPOSITION OF CURVES.

Но в любом случае мы хотим гармонии. Следовательно, мы не можем объединить множество форм, не связанных между собой линией, контуром или значением. В композиции или дизайне мы ищем не противоречий, а соответствия формы, используя лишь элемент контраста для придания изюминки. Например, при группировании керамики мы не должны размещать большие и маленькие или приземистые и стройные формы

близко друг к другу без каких-либо соединительных звеньев. Нам нужен ряд хороших линий, которые помогают друг другу и ведут друг к другу в своего рода дружеском сотрудничестве. Широкие гладкие формы и закругленные поверхности, опять же, требуют рельефа и определенного контраста. Мы чувствуем потребность в хрустящих листьях или цветах, возможно, в нашей керамической форме. Однако мы можем смело пойти далеко по принципу группировки сходных или родственных форм, придавая нашей композиции в целом либо криволинейный, либо угловатый характер в ее общих линиях, массах и формах по принципу "подобное к подобному". Это будет полностью зависеть от нашего выбора группировки форм; но чем больше посредством нашего выбора мы придаем нашей композиции отчетливой тенденции в том или ином направлении, тем большим характером она, вероятно, будет обладать.



GROUPING OF ALLIED FORMS : COMPOSITION OF ANGLES.



STILL-LIFE GROUP ILLUSTRATIVE OF WOOD-ENGRAVING.

При выборе форм для группирования натюрмортов и живописи, я думаю, повышенный интерес можно было бы вызвать, расположив значимые объекты, аксессуары, связанные с определенными занятиями, например, с природой и окружением. Группы, предлагающие определенные изделия ручной работы, например, такие как прозрачный стеклянный шар гравера по дереву, мешок с песком, лежащий на нем блок, инструменты, гравюры, лежащие вокруг, монокль, старая книга гравюр на дереве и так далее. Можно было бы организовать другие группы, наводящие на мысль о различных видах искусства и отраслях промышленности — такие мотивы, как обработка металла, гончарное дело, литература, живопись, музыка, вышивка, весна, лето, осень и зима, все это можно было бы красноречиво проиллюстрировать хорошо подобранными группами натюрмортов. Символически можно было бы предложить даже разные исторические периоды — я хотел бы, чтобы таким образом было сделано больше.



JAPANESE DIAGONAL PATTERN.

Вернемся к дизайну квартиры. Если мы начнем с мотива круглых масс, мы не сможем внезапно связать их с острыми углами - я имею в виду наши ведущие формы. Конечно, мы можем сделать сеть, или решетку, или подгузник из углов, чтобы сформировать циновку, землю или каркас, на который можно разместить наши широкие массы, как, как мы можем видеть, эффективно делают китайцы и японцы.

Соответствующие формы



TREATMENT OF FRUIT AND LEAF FORMS : CORRESPONDING CURVATURE.

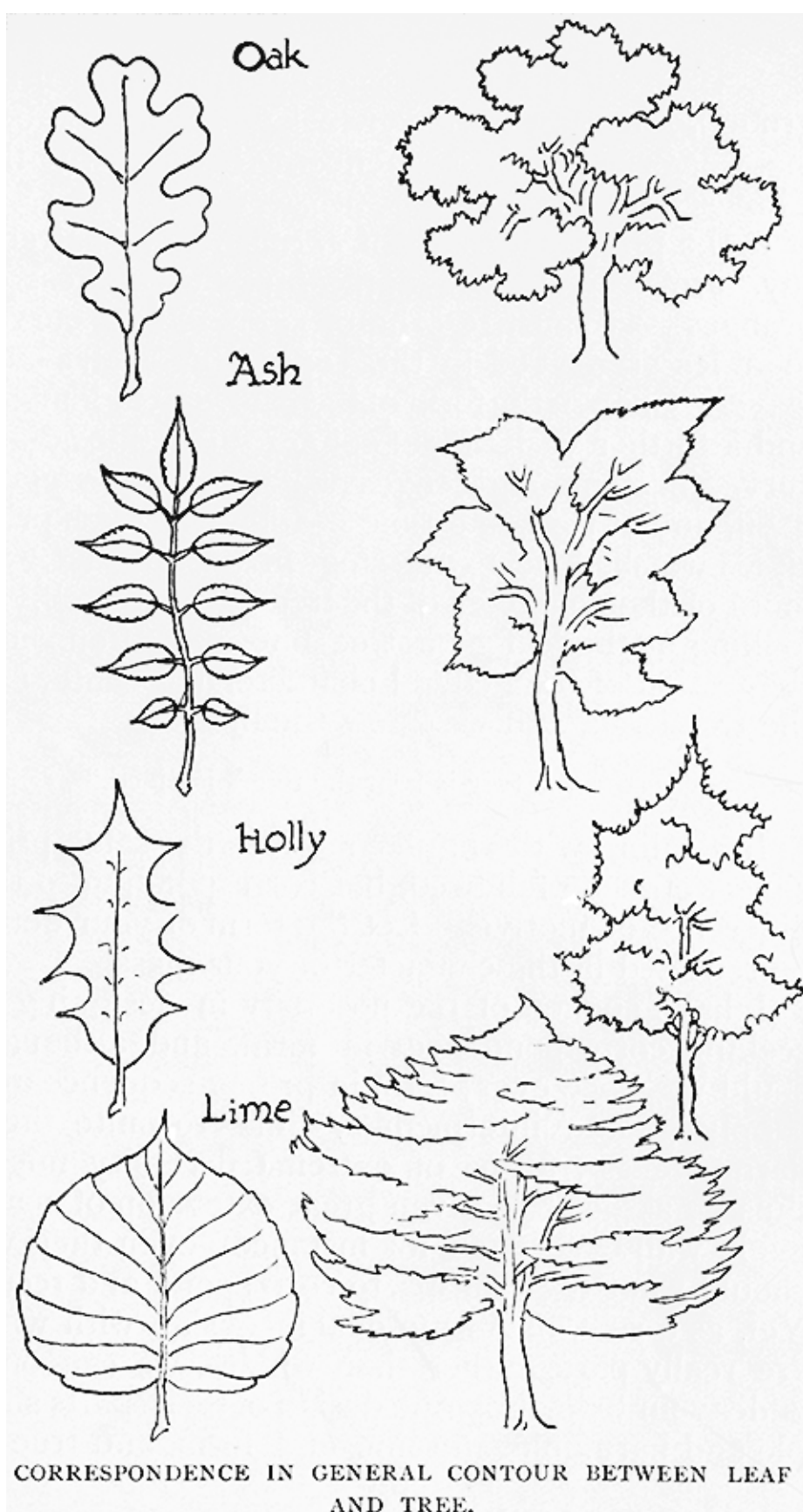
Если основная группа форм в нашем узоре, скажем, фруктовые формы — яблоки, гранаты или апельсины, — мы должны повторить или выполнить изгибы в меньшей степени в соединительных стеблях и листьях. Измените форму плода, скажем, на лимоны, и дальнейшая вариация соединительной или вспомогательной кривой в стеблях и листьях естественным образом напрашивается сама собой, и в то же время, следуя таким принципам,

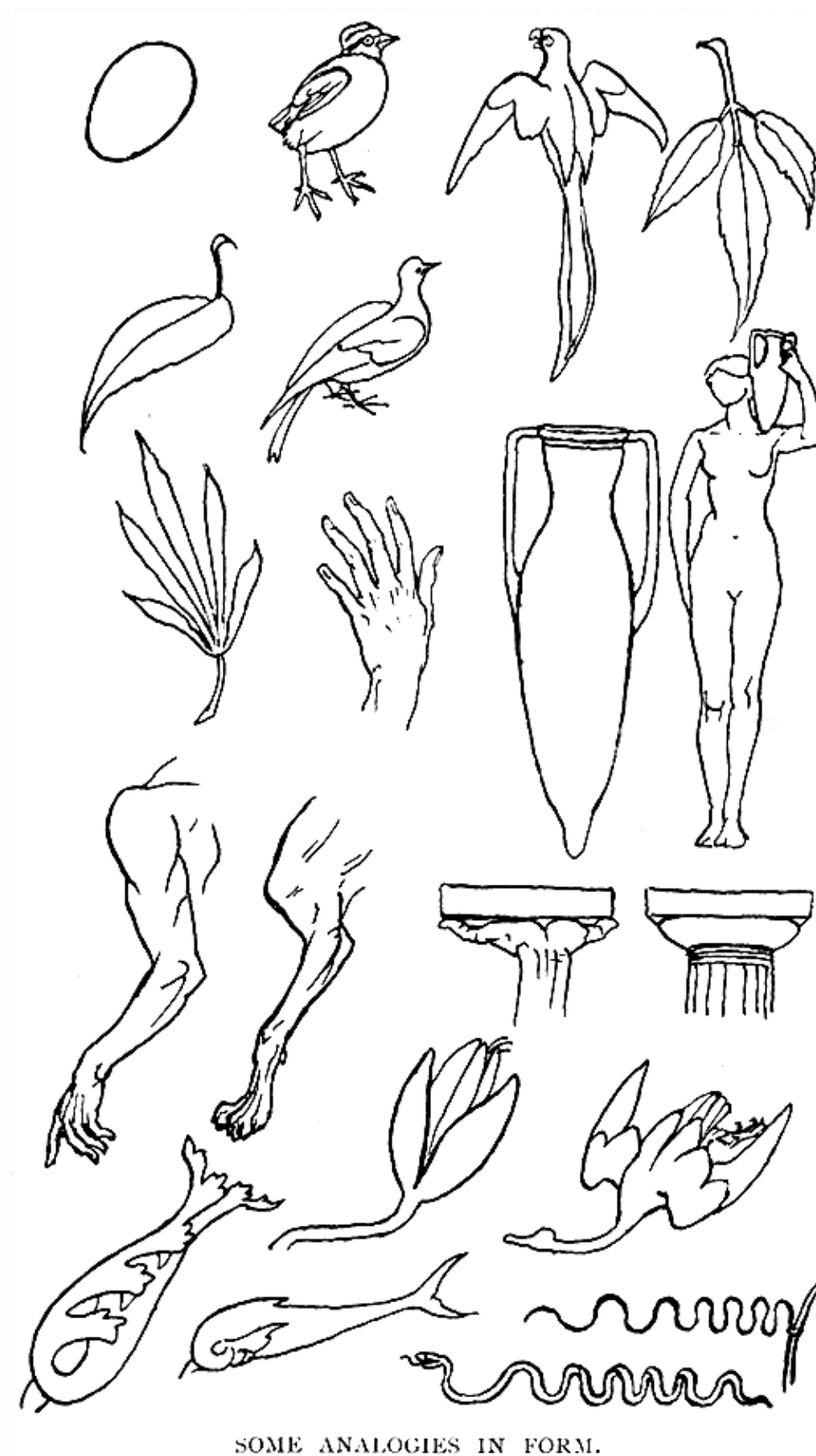
мы будем выражать абстрактным способом больше характера самого дерева или растения. Глядя на лист дерева, часто можно увидеть намек на общий характер и контур самого дерева, и мы знаем эту линию:

"Так же, как ветка согнута, дерево наклонено".

При работе с угловыми мотивами следовало бы руководствоваться тем же принципом, но в соответствии с различием мотивов. Пусть форма вашей детали отразится на характере вашей массы.

Я говорил о необходимости поиска соответствий в форме при проектировании, и хотя, если бы мы могли разместить каждую форму в надлежащей последовательности и снабдить ее всеми промежуточными звеньями, чтобы гармонично объединить их, таким образом, могли бы быть связаны формы крайнего разнообразия, учитывая большое расширение пространства (например, при отделке стен), даже тогда мы хотели бы, чтобы эти формы соответствовали и повторялись. Тем не менее, как правило, имея дело в дизайне с тем, что на самом деле является частями, а не целым, мы можем стремиться только к тому, чтобы дизайн этих частей был простым и гармоничным по линиям и форме, а также соответствовал их особым условиям, чтобы сделать возможным их декоративное объединение.





Некоторые формы, по-видимому, лучше других подходят для создания орнамента, потому что они придают дизайнеру определенные линии и массивы, которые можно гармонично

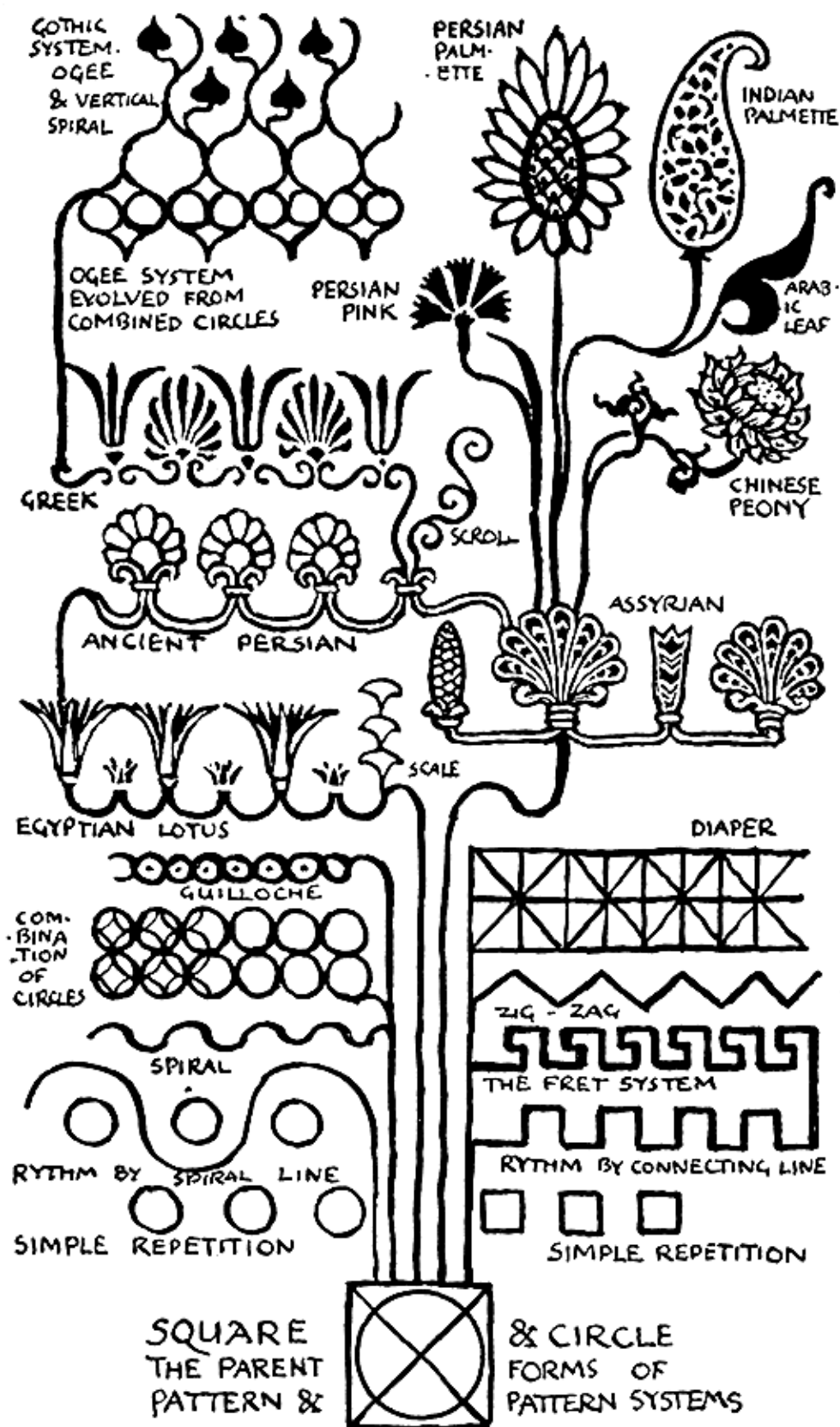
повторять или комбинировать с другими смежными формами или линиями. Дизайн с этой точки зрения становится поиском аналогий формы.

Аналогии формы

Я упомянул некоторые простые геометрические формы, общие для природы и искусства. Ранний орнамент заключается в повторении таких форм. Следующим шагом было соединить их линиями: и так форма и линия, пройдя через бесконечные превратности и сложности, объединились, чтобы с тех пор счастливо жить в мире декоративных мотивов. Но еще долго после того, как примитивные геометрические формы без украшений сами по себе перестали быть главными в орнаменте, их контролирующее влияние распространяется и на границы введенных более сложных масс.

Типичные формы орнамента

Простой прямоугольник замаскирован под ладом, круг и спираль господствуют над границами пальметты, или круг и полукруг объединяются, образуя овал, который так часто используется как единое целое в греческом орнаменте и как контролирующая граница. Это типичные формы границ: для расширения и повторения полей узора мы находим одни и те же геометрические схемы в действии в сочетании и подразделении, сначала формируя сам орнамент, а затем дополняя план и контролируя только границы. Даже на более поздних этапах эволюции поверхностного декора, в так называемых натуралистических цветочных узорах, среди кажущейся небрежности и свободы, из-за необходимости повторения вновь появляется призрак скрытой геометрической связи, и заставляет самые натуралистичные розы на обоях признать себя, в конце концов, искусственными, поскольку они кивают своим коллегам под замаскированными углами неизбежного повторения подгузников.



TREE OF TYPICAL PATTERN FORMS, UNITS, AND SYSTEMS.

Мы находим в исторических формах декоративного искусства постоянно повторяющиеся типы формы и линий, такие как египетский лотос, греческая гимния, цветок, похожий на ананас, и пальметта у персов, пион у китайцев. Эти формы, поначалу ценившиеся

исключительно за их символическое и геральдическое значение и постоянно востребованные, стали для дизайнера важными элементами или *единицами* орнамента. Они придали ему изящные размашистые изгибы, расходящиеся линии и смелые массы, без которых дизайнер не может жить, как поэт без слов. Они также были способны к бесконечным вариациям в обработке, вариациям, которые продолжались до сих пор, поскольку при импорте в разные страны (движение продолжалось с востока на запад) одни и те же формы обрабатывались дизайнерами разных рас и смешивались с другими местными элементами или сознательно имитировались, как сейчас манчестерскими дизайнерами и фабрикантами, чтобы быть проданными снова в текстильной форме их первоначальным владельцам, так сказать, на дальнем Востоке. Поистине, странный поворот колеса.

Декоративные Элементы

Выбор декоративных элементов действительно ошеломляюще велик для современного дизайнера, и тщательный выбор, сделанный со вкусом, приобретает все большее значение. Художественность вашей работы зависит не от количества форм, которые вы можете комбинировать, и не от того, что они персидского или китайского происхождения, а от разумного и изобретательного использования элементов вашего дизайна. Готовые элементы, такие как восточные формы, о которых я упоминал, без сомнения, легче комбинировать, создавать эффект, потому что определенный объем выбора уже сделан. Фактически, с такими формами, как персидская или индийская пальметта, мы имеем дело с результатами многовековой эволюции орнамента и с эмблемами, которыми с незапамятных времен дорожили древние расы. Если нас призывают к их рекомбинации, нам надлежит относиться к ним с симпатией, утонченностью и уважением и как можно меньше позволять им портиться, поскольку дух важной декоративной формы подобен сорванному цветку — он вскоре увядает и становится вялым.



SKETCHES TO SHOW USE OF COUNTERBALANCE, QUANTITY, AND EQUIVALENTS IN DESIGNING.

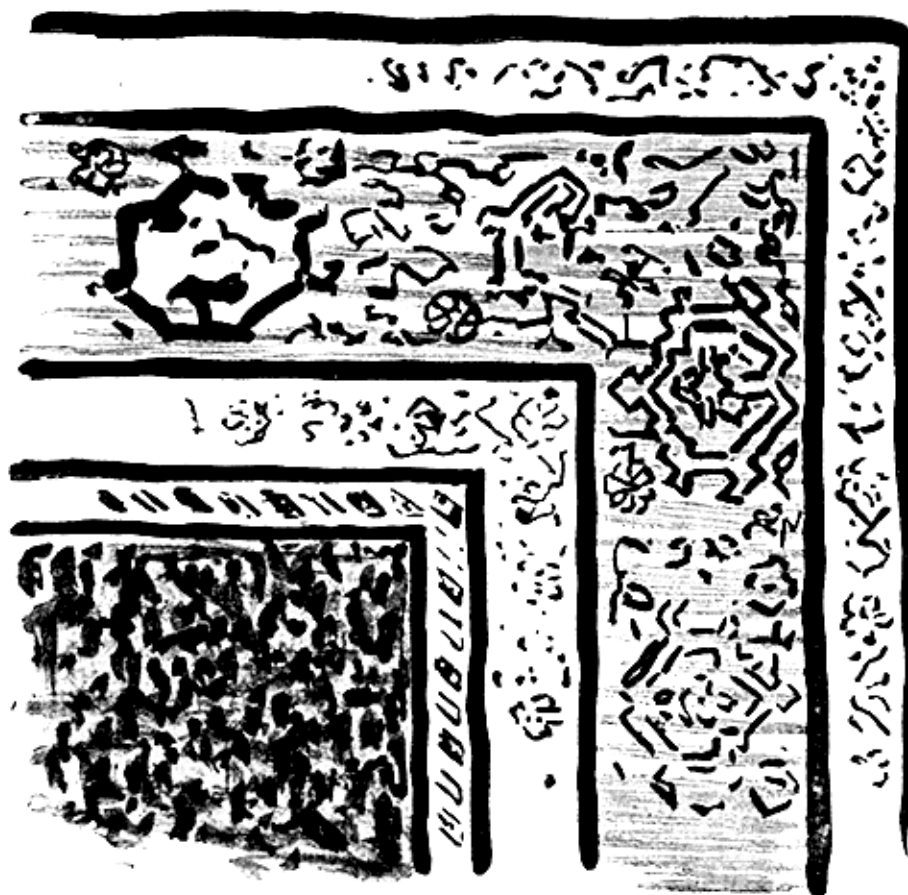
Эквиваленты по форме

В конце концов, именно дух важно сохранять в декоративном дизайне, как бы сильно мы ни отступали иногда от буквы. Это качество трудно определить, но я должен сказать, что оно в основном заключается во внимании к характеру формы, упругой пружине изгибов, понимании конструкции и пропорций, а также в понимании эффекта. При проектировании мы постоянно ощущаем необходимость повторения определенных масс с вариациями или уравнивания их эквивалентами, или необходимость подводить к определенным основным формам вспомогательные формы и выполнять их линии в других частях композиции. При проектировании фигур или эмблем, например, в замкнутых пространствах, таких как щиты или картуши, образующих ведущие элементы дизайна, требуется большая изобретательность и чувство орнамента, чтобы расположить их таким образом, чтобы, отличаясь по тематике или значению и располагаясь на разном расстоянии, они, тем не менее, должным образом уравнивали друг друга и, хотя различались в деталях, были эквивалентны по количеству. То же чувство руководило бы оформлением двух масс фруктов и листвы, скажем, образующих две половины продолговатого панно, которые, хотя и начинаются в симметричном плане от центра, не должны быть

одинаковыми в деталях; или во фризе, состоящем из ряда формализованных деревьев, где было желательно, чтобы каждое было разным, скажем, для выражения смены времен года, декоративный эффект определялся бы чувством необходимости эквивалентов.

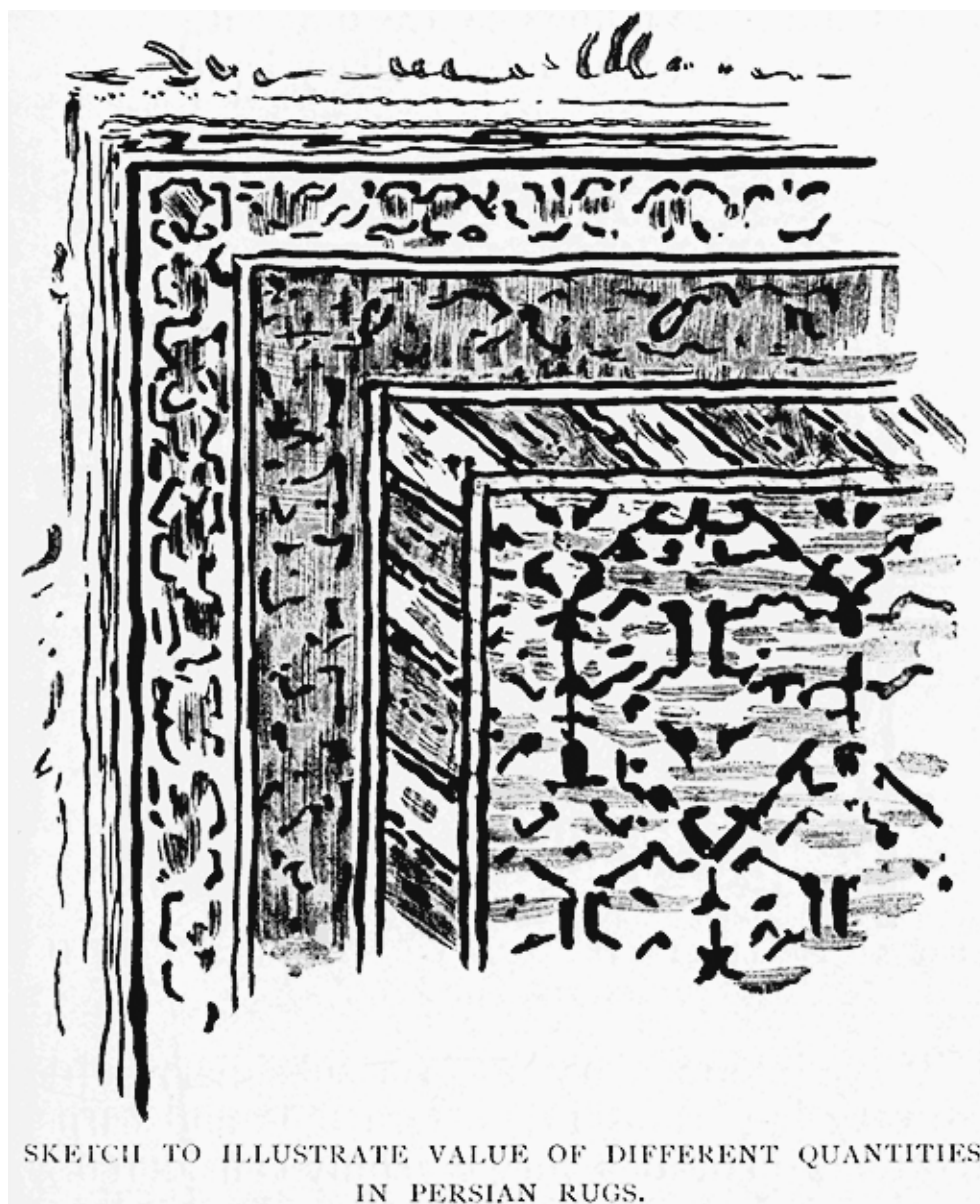


QUANTITIES AND COUNTERCHANGE OF BORDER AND FIELD IN
CARPET MOTIVES.



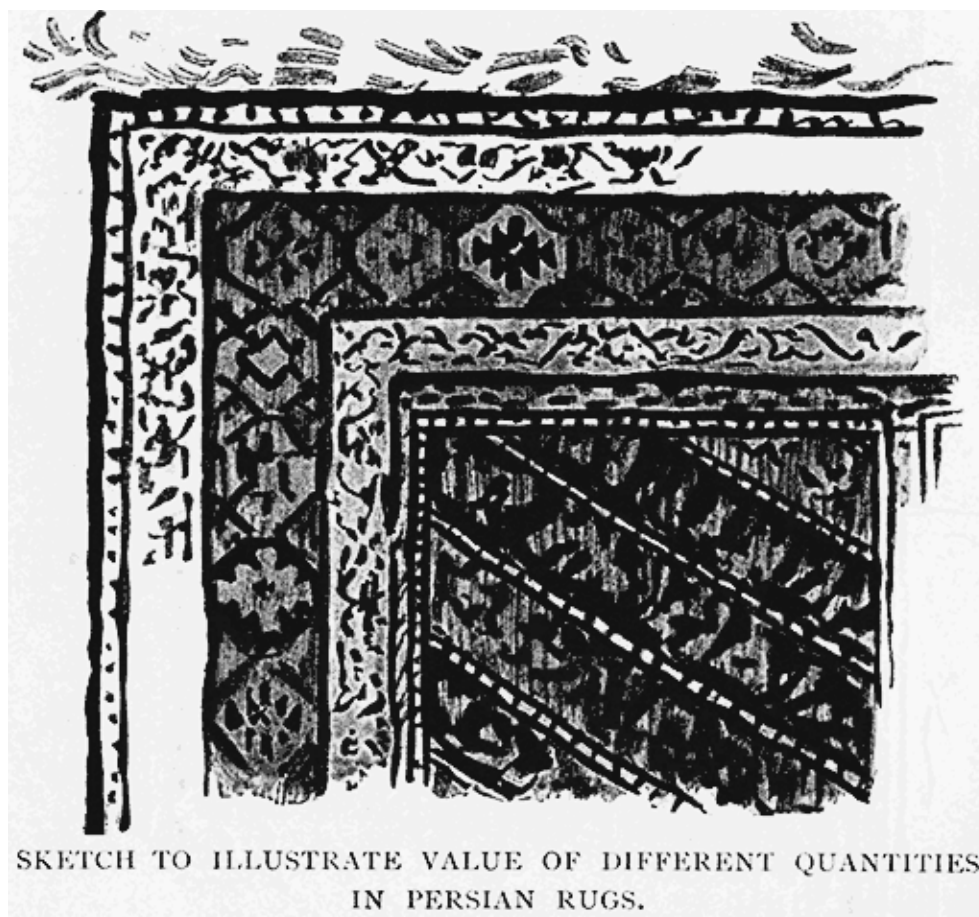
SKETCH TO ILLUSTRATE VALUE OF DIFFERENT QUANTITIES
IN PERSIAN RUGS.

Такие соображения естественным образом подводят нас к вопросу об использовании *количеств* в дизайне - декоративных пропорциях орнамента или контрастном распределении форм и линий. Простое повторение орнаментальных форм на поверхностях и объектах без привязки к пропорциям или структуре не является украшением. Восприятие соответствующих величин в дизайне на самом деле является декоративной мерой или мерой эффекта.



SKETCH TO ILLUSTRATE VALUE OF DIFFERENT QUANTITIES
IN PERSIAN RUGS.

При проектировании панели с каймой — или, скажем, ковра — мы можем решить придать вес рисунку, цвету или акценту либо полю, либо кайме. Предположим, что на поле было темное основание, на котором был рельефно нанесен арабеск или цветочный узор, в бордюре было бы наиболее эффективно перенести это расположение, сделав грунт светлым, а бордюр — темным на нем. Или, если бы мотив был изменен на противоположный, дав светлую основу центру, а рисунок был бы темным, граница могла бы быть выделена на темном поле. Или, опять же, для менее выразительного подхода размеры самого рисунка могут быть почти бесконечно разнообразными, массивные формы и плотные начинки контрастируют с открытыми границами и объединены промежуточными полосами.



Эти промежуточные полосы или вспомогательные бордюры очень важны в восточных коврах, и их количество очень тщательно учитывается. Персидский дизайнер, например, никогда бы не оставил пустую сплошную полосу цвета, чтобы окружить свое поле; его цель состоит не в том, чтобы изолировать элементы своего рисунка, а в том, чтобы различать и объединять их: поэтому он использует вспомогательные границы в качестве дополнительных элементов. Обычная схема, которая всегда хорошо смотрится, заключается в том, чтобы сама кайма была заключена в две полосы примерно одинаковой ширины и количества рисунков — или они могут повторять друг друга - и заключить поле или центр в другую узкую вспомогательную кайму. Но вариации, которые можно наблюдать при любом случайном выборе персидских ковров, постоянны, а количество тонкого разнообразия и изобретательности в этих вспомогательных бордюрах бесконечно.

Отличные примеры обработки и распределения количеств также можно изучить на старых индийских хлопчатобумажных изделиях с принтом, таких, как, возможно, можно увидеть в Южном Кенсингтоне.

Контраст

Рассмотрение количества в форме и дизайне включает в себя вопрос о *контрасте*, который, действительно, трудно отделить от него. Существует контраст формы и линии, контраст цвета и плоскости. Сейчас мы имеем дело с первым видом.

Возьмем простейшую линейную рамку, например, типичную для греческих работ. Мы легко устанем от постоянного повторения такой формы в одиночку, без посторонней помощи, но добавим вертикаль с альтернативной темной заливкой, и мы получим определенное богатство и солидность, которые сразу же приносят облегчение. Добавьте еще немного, и мы получим насыщенный эффект лепки из яиц и языка или из яиц и дротиков.

Однако еще более простым примером использования контраста является клетка, или принцип равного чередования темных и светлых масс; но это касается скорее цветового контраста, чем формы.



RECURRENCE AND CONTRAST IN BORDER MOTIVES.

Любовь к контрасту заставляет китайского художника-фарфоровщика нарушать голубые границы своих тарелок маленькими формами, похожими на картуши, обрамляющими светлую основу, разнообразя ее распылением или каким-либо световым приемом; или диагональное, плотно заполненное поле его тканого шелка широкими дисками или картушами другой плоскости орнамента. Но любовь к резким или очень резким контрастам, особенно к форме, может легко сбить с толку и разрушить декоративный эффект. Как и все декоративные соображения, художественное использование контраста во многом зависит от конкретного случая и условий работы, и нельзя устанавливать какие-либо неизменные

правила. Существуют приятные и неприятные контрасты, и их выбор и использование должны зависеть от конкретного художника.

Разновидность союзных форм

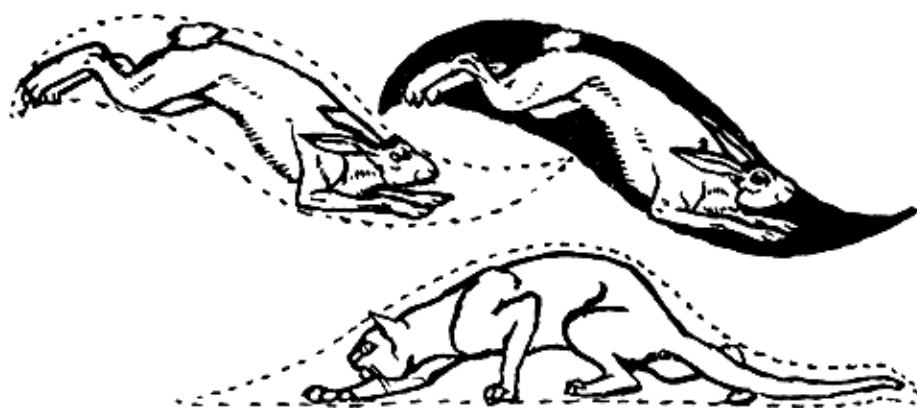
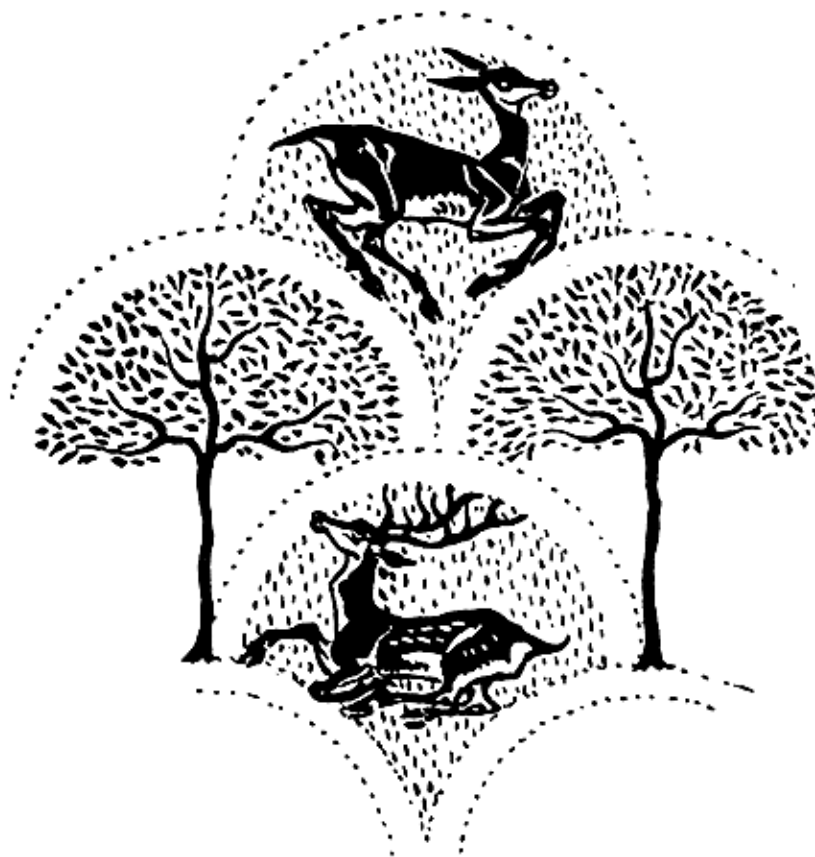
Кажется, что самые красивые виды дизайна скорее зависят от гармоничного сочетания похожих или родственных форм, чем от резких контрастов.

В композициях фигур сочетание изящных изгибов и углов человеческой формы и линий драпировки с выразительными вертикалями и горизонталями, полукругами и прямоугольниками архитектурных форм, например, всегда восхитительно в умелых руках; так же как и в композициях фигур и пейзажей с их возможностями волнистых линий, скорректированных строгим горизонтом или линией моря и контрастирующих с вертикальными линиями деревьев, стволов и богатыми формами лиственных масс.

По тем же причинам соответствия и контраста массивы шрифта или надписей хорошей формы достойны восхищения в качестве основы для рисунков, в которых всевозможные памятные знаки и книжные дизайны предоставляют дизайнеру широкие возможности.

Использование человеческих фигур и форм Животных

В отделке поверхностей или текстиля всех видов ничто не придает столько рельефа и жизненной силы, как разумное использование форм животных и человеческой фигуры, хотя в настоящее время они не очень популярны. Формы птиц и животных, если они спроектированы по отношению к остальной части рисунка, придадут приятное разнообразие форм и линий, и в их формах и линиях мы находим как раз те элементы соответствия и контраста, в их отношении к геометрическому или цветочному дизайну, которые так ценны.



USE OF INCLOSING BOUNDARIES IN DESIGNING ANIMAL FORMS
IN DECORATIVE PATTERN.

Однако для успешного сочетания таких форм необходима большая осторожность при проектировании; и хороший здравый принцип, которому следует следовать в качестве общего руководства, заключается в том, чтобы границы птицы или животного касались

границ воображаемой заключающей формы какой-нибудь простой геометрической, цветочной или листовой формы (см. стр. [104](#)). Это позволило бы сразу контролировать форму и сделать ее доступной в виде узора в виде декоративной массы или единицы измерения. Конкретная форма управляющей формы, конечно, должна зависеть от общего характера дизайна, будь то свободный и плавный или квадратный и ограниченный, характера повторения, конечного положения работы и так далее. Изучение готической геральдики и ранних сицилийских шелковых узоров было бы очень поучительным в этой связи, поскольку с декоративной точки зрения это скорее геральдический идеал, чем идеал учебника естественной истории. В то же время вполне возможно сочетать декоративную обработку с большой долей естественной правды в структуре и характере.



DECORATIVE SPACING OF FIGURES WITHIN GEOMETRIC BOUNDARIES.

Во многом те же принципы применимы к обращению с человеческой фигурой как элементом орнамента; они должны быть спроектированы поодиночке или группами, под контролем воображаемых границ, и необходимо следить за тем, чтобы по линии и массе они

повторяли (или имитировали) другие линии, которые соединяют их с остальной частью дизайна, если они встречаются, например, в виде повторяющихся обоев или подвесного дизайна. Однако вполне возможно представить декоративный эффект, создаваемый использованием одних фигур (см. стр. [105](#)), с чем-то очень вспомогательным в виде соединительных звеньев линейного или цветочного узора, подобно тому, как фигуры использовались древнегреческими вазописцами, красиво распределяясь в качестве орнамента по вогнутым или выпуклым поверхностям ваз и сосудов гончара, формы которых, как и положено всякому хорошему украшению, они помогали не только украшать, но и выражать.

ГЛАВА V

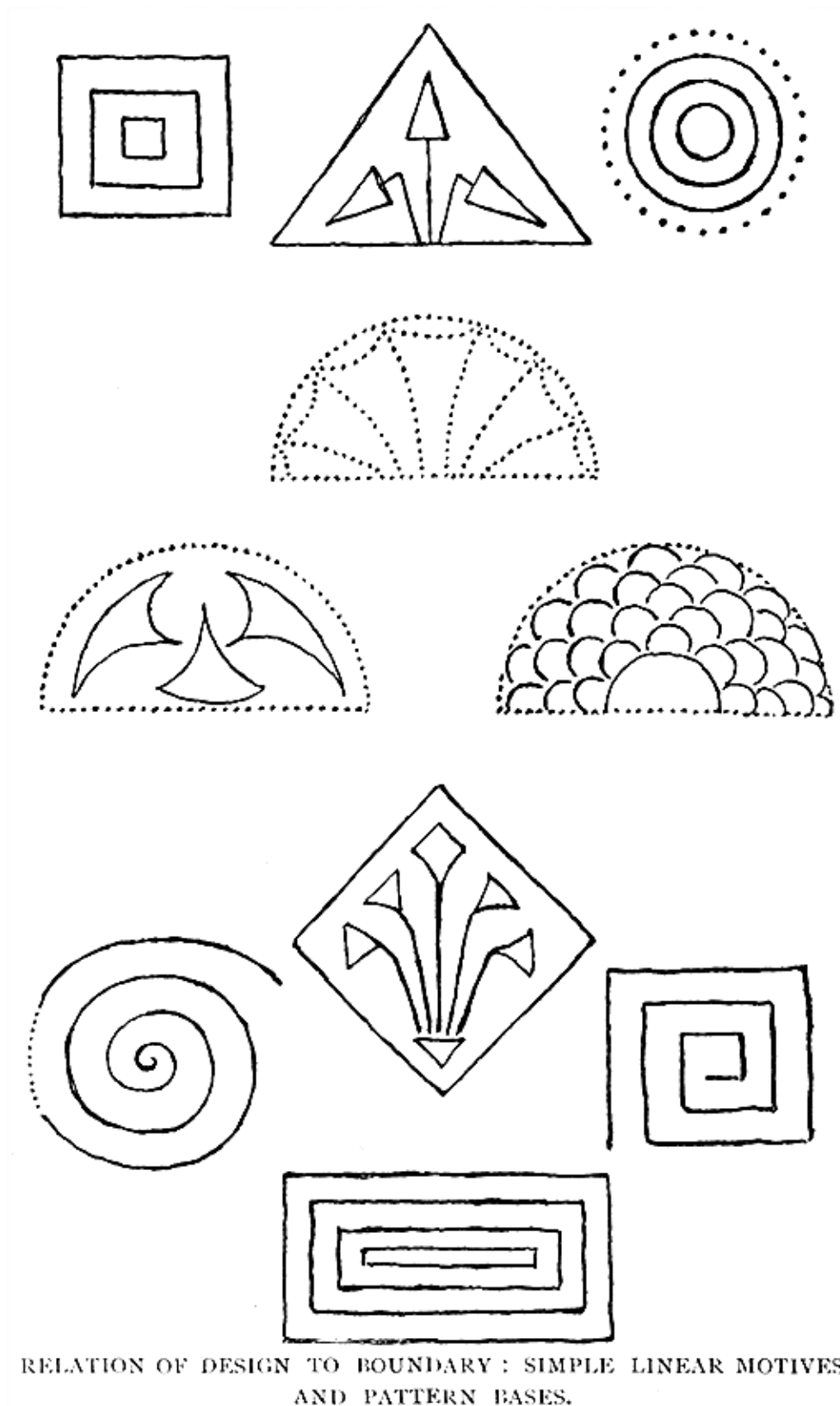
О влиянии управляющих линий, границ, пространств и планов в проектировании;—Происхождение геометрических декоративных пространств и панелей в архитектуре;—Ценность повторяющихся линий;—Традиция;—Расширение;—Адаптивность;—Геометрические структурные планы;—Фриз и Полевые элементы;—Отделка потолка;—Отношения сотрудничества.

ТНЕФункция линии, рассматриваемая с точки зрения ее управляющего влияния как границы или ограждения дизайна, которой я касался в предыдущей главе, является очень важной и заслуживает самого внимательного изучения.

Обычная задача, которую приходится решать дизайнеру в квартире, — гармонично заполнить данное пространство или панель, очерченную линией — какой-нибудь простой геометрической формой, такой как квадрат или круг, параллелограмм, ромб, люнет.

Влияние Управляющих Линий и т.д.

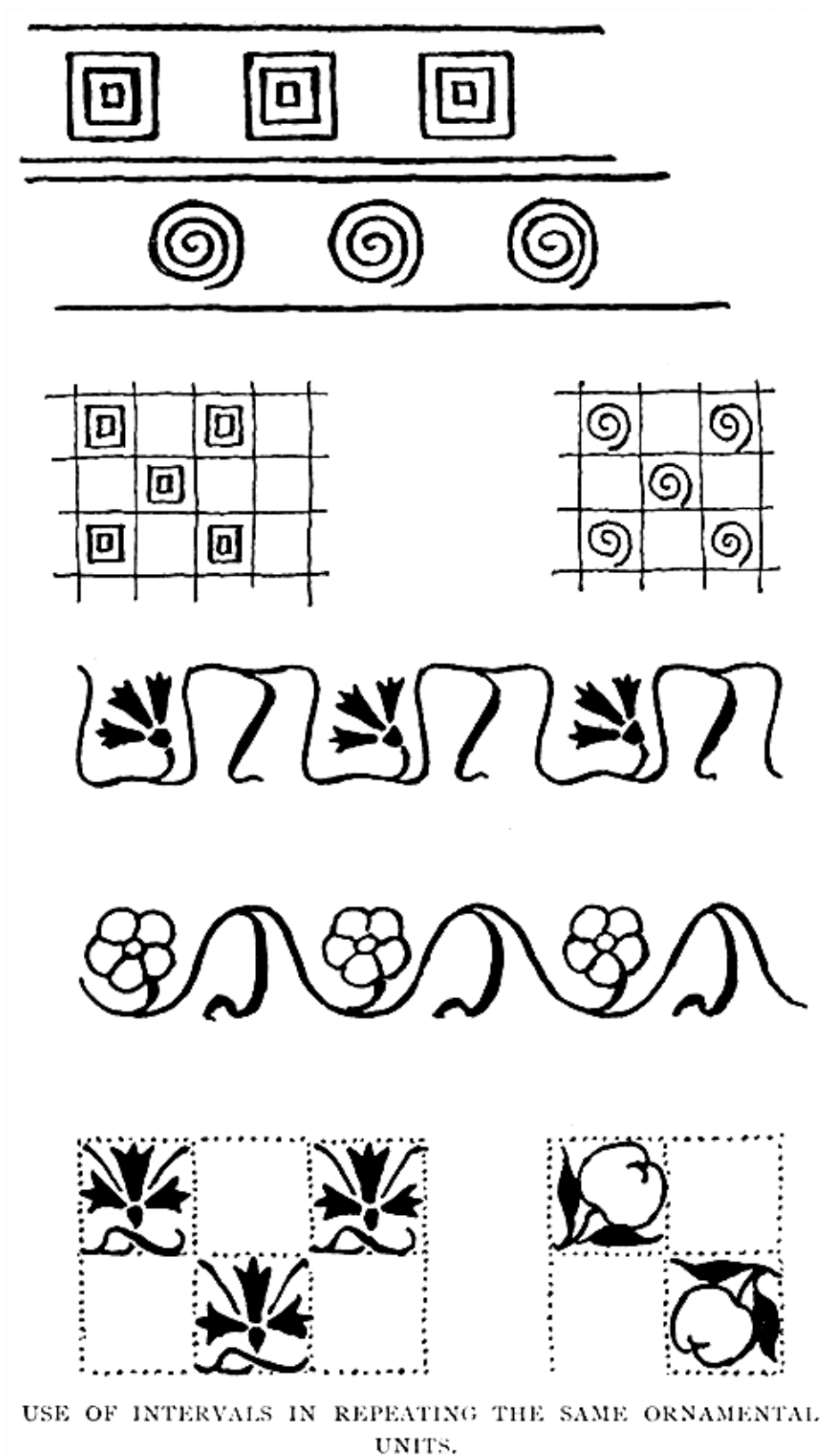
Теперь можно рассматривать такие пространства или панели как более или менее несвязанные, а просто как границы какой-то отдельной композиции или картины. Тем не менее, даже при таком рассмотрении в выборе наших линий и масс присутствовал бы определенный геометрический контроль, как по отношению друг к другу, так и по отношению к форме окружающей границы. Кажется, мы чувствуем потребность в какой-то линии или повторном эхе в характере композиции, соответствующей форме ее границы, чтобы придать ей отличительную причину существования в этой конкретной форме — точно так же, как мы должны ожидать, что моллюск будет соответствовать форме своей раковины. Такое повторное эхо или подтверждение может быть очень слабым, или может быть весьма выразительным и доминировать в качестве ведущего мотива, но для достижения идеально гармоничного эффекта оно должно присутствовать.



Строго простое и логичное линейное заполнение таких пробелов могло бы быть выражено самым примитивным способом, как на иллюстрации на стр. [109](#).

С помощью этих средств развились определенные примитивные типы орнамента, такие как греческая спираль и греческий ключ или лад, логичный орнамент логичного народа.

Такое расположение линий образует простые линейные узоры, и декоративный эффект поверхности достигается простым их повторением, особенно при соблюдении принципа чередования. Этот принцип можно выразить, взяв, скажем, серию квадратов или кругов и расположив их либо в линию, как для расположения границ, либо для продолжения вертикально и поперечно по поверхности, и заполнив только альтернативный квадрат или круг, оставив альтернативные или вовсе исключив их (см. Иллюстрацию, стр. [111](#)).



Однако, когда мы хотим выйти за рамки таких примитивных линейных орнаментов и ввести естественную форму, мы все равно должны руководствоваться теми же принципами, если хотим добиться строго декоративного эффекта, варьируя их применение в любой степени.

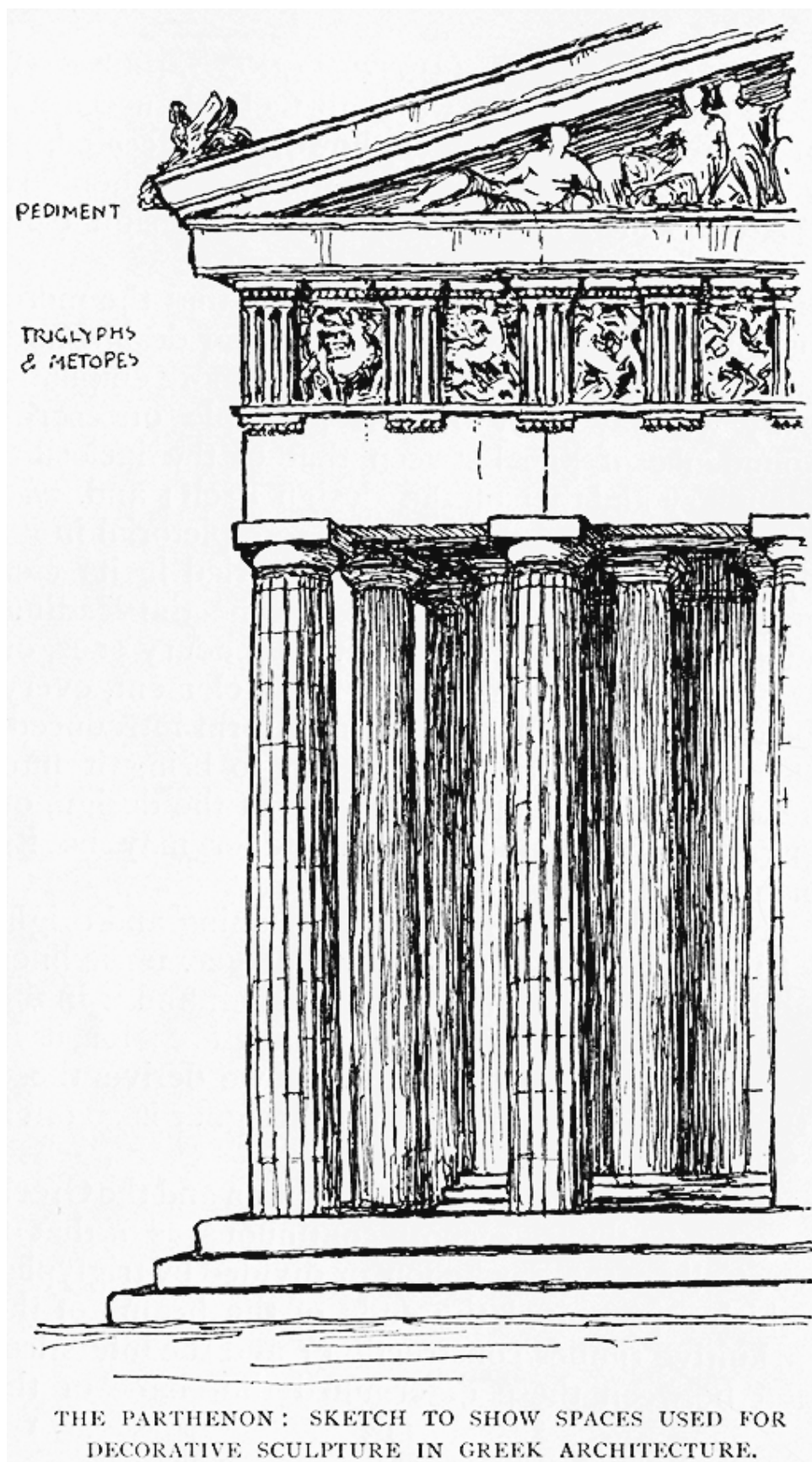
Не имеет значения, с какими формами мы имеем дело - цветочными, животными, человеческими; как только мы начинаем комбинировать их в дизайне, контролировать их с помощью границы, заключать их в пространство, мы почувствуем необходимость контролировать линию, которая, какой бы скрытой она ни была, все же необходима для приведения их в то гармоничное соотношение, которое является сутью всего дизайна (см. Иллюстрацию, стр. [112](#)).



Мы можем принять за общее правило, что чем более чисто декоративна цель нашего дизайна и чем более абстрактна его форма, тем более решительно мы можем придерживаться принципа соответствия линии между окружающей границей и самим дизайном; и, *наоборот*, по мере того, как дизайн становится более живописным по своей привлекательности и более сложным и разнообразным по своим элементам, тем больше мы

можем сочетать ведущий мотив или принцип линии со второстепенными или с вариациями, поскольку каждый новый элемент, каждое новое направление линии, каждая новая введенная форма требуют своего рода повторное эхо, чтобы привести его в соответствие с другими элементами дизайна или частями композиции, каковы бы ни были его природа и назначение.

Теперь, если мы продолжим искать смысл и происхождение этой необходимости контролировать геометрические линии и пространства в дизайне, я думаю, мы найдем это в конструктивных потребностях архитектуры: ведь именно из архитектуры мы черпаем те типичные пространства и панели, которые дизайнеру так часто приходится заполнять.

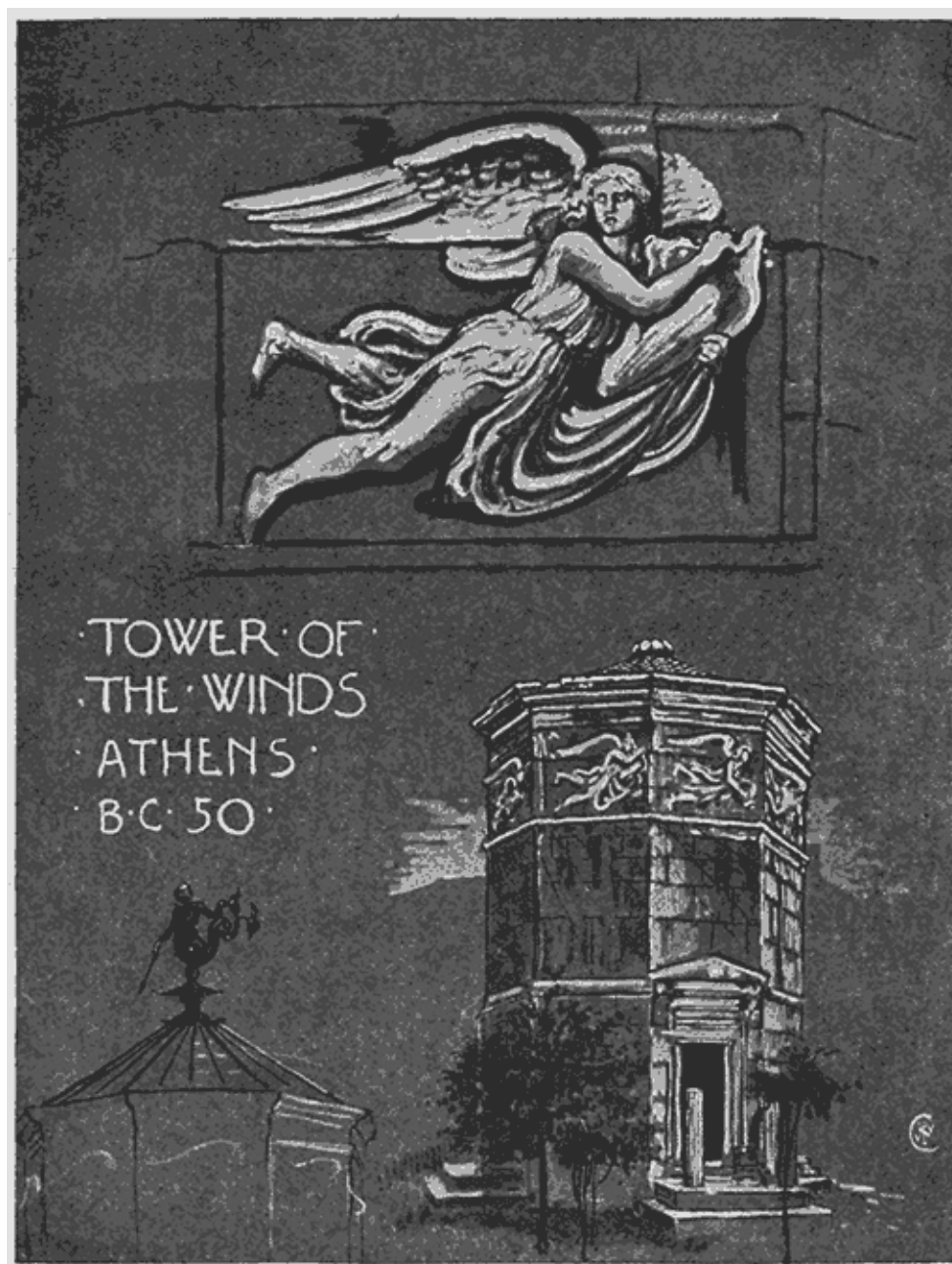


THE PARTHENON: SKETCH TO SHOW SPACES USED FOR DECORATIVE SCULPTURE IN GREEK ARCHITECTURE.

Происхождение геометрических декоративных пространств

Архитектура перемычек — египетская и греческая — дала нам фриз, либо непрерывный, как в Целле Парфенона, либо разделенный триглифами, которые представляли концы балок

примитивной деревянной конструкции; а промежутки, оставленные между ними, определяли форму вставленной скульптурной панели или плиты и влияли на характер ее массы и линий ее дизайна, который должен был гармонировать со всем зданием (см. Иллюстрацию, стр. [114](#)).



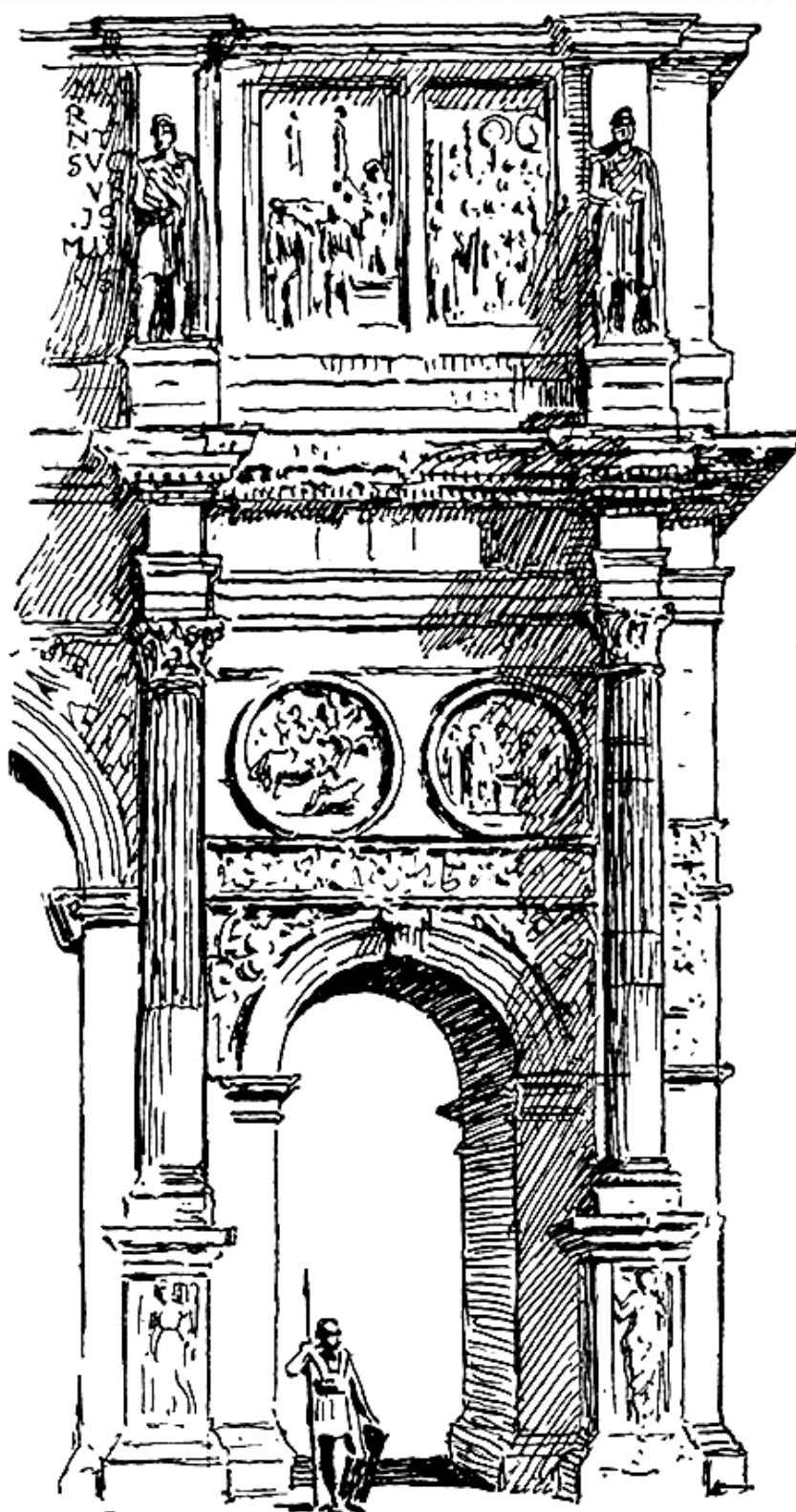
То же самое можно сказать и о фронтонах. Угол низкоскатной крыши оставил скульптору еще одно пространство для скульптора на каждом конце здания; и у меня есть в другом месте [\[2\]](#) указал влияние замкнутого пространства и углов фронтона Парфенона на расположение групп внутри него и даже на линии, выбранные некоторыми фигурами, особенно лежащими фигурами вблизи острых углов.

[\[2\]](#) Смотрите "Основы дизайна".

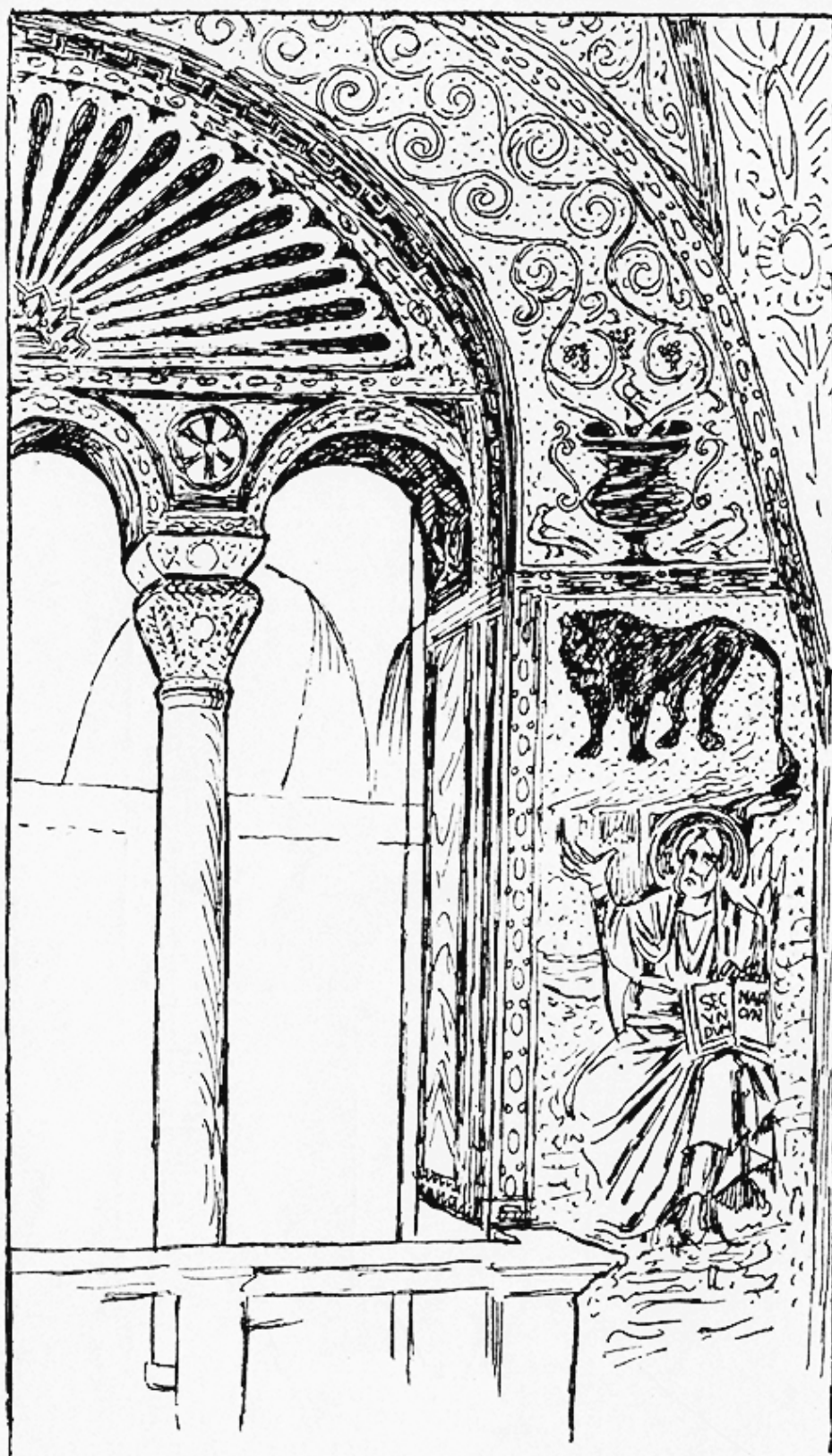
Определенные линии становятся неразрывно связанными с конструктивным выражением и используются для его подчеркивания, поскольку вертикальные выпуклости дорической колонны, повторяя линии самой колонны, подчеркивают ее конструктивное выражение в поддержании веса горизонтальных перемычек, линии которых, повторяющиеся в лепнине фриза и карниза, ассоциируются с ровным покоем.

В качестве примеров дизайна, который, удовлетворяя структурным потребностям и признавая контроль над пространством и общими условиями, как форма плит, на которых они изваяны, в то же время выражает независимое движение, интересны фигуры восьмиугольной башни ветров в Афинах (см. Иллюстрацию, стр. [115](#)).

Совершенно иное ощущение, соответствующее различиям в концепции и духе дизайна, возникает при использовании римской круглой *арки* и родственных ей форм *шпандрила* и *свода*, *люнета* и *медальона*, открывающих новые пространства для дизайнера поверхностей и новые предложения орнаментальных линий (см. Иллюстрацию, стр. [117](#)). Заметно, как в римской, византийской архитектуре с круглыми арками (см. Иллюстрацию, стр. [118](#)) и формах эпохи Возрождения развивалась спиралевидная форма орнамента, причина, я думаю, в том, что она придавала необходимый элемент повторяющейся линии, независимо от того, используется ли она в горизонтальном фризе в сочетании с круглыми арками или в шпандрилах сводов и аркад, а также на мраморных мозаичных тротуарах.



SKETCH OF PART OF THE ARCH OF CONSTANTINE TO
SHOW SPACES FOR DECORATIVE SCULPTURE IN
ROMAN ARCHITECTURE.



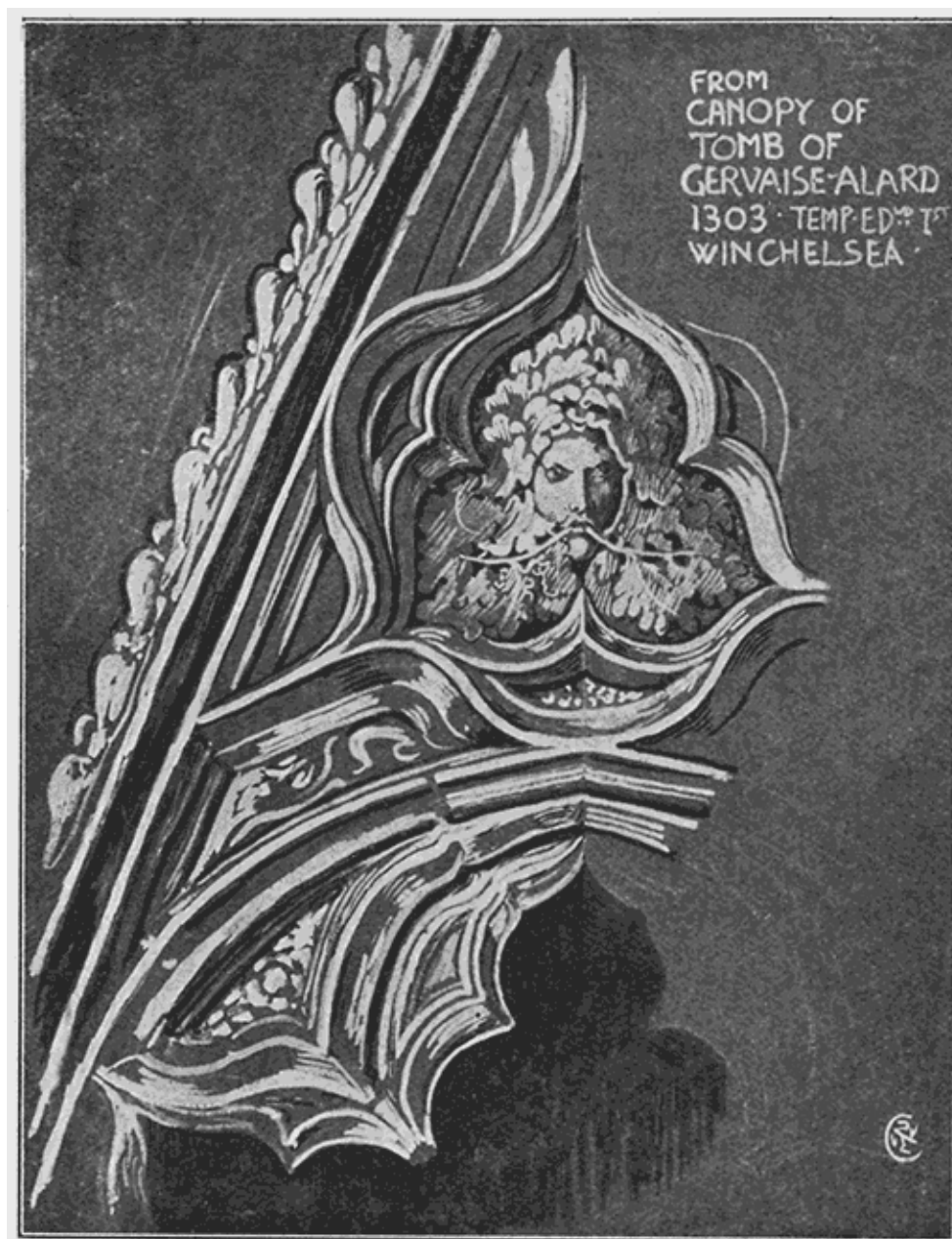
BYZANTINE (MOSAIC) TREATMENT OF ARCHITECTURAL STRUCTURAL FEATURES: APSE, S. VITALE, RAVENNA.

Значение повторяющейся строки

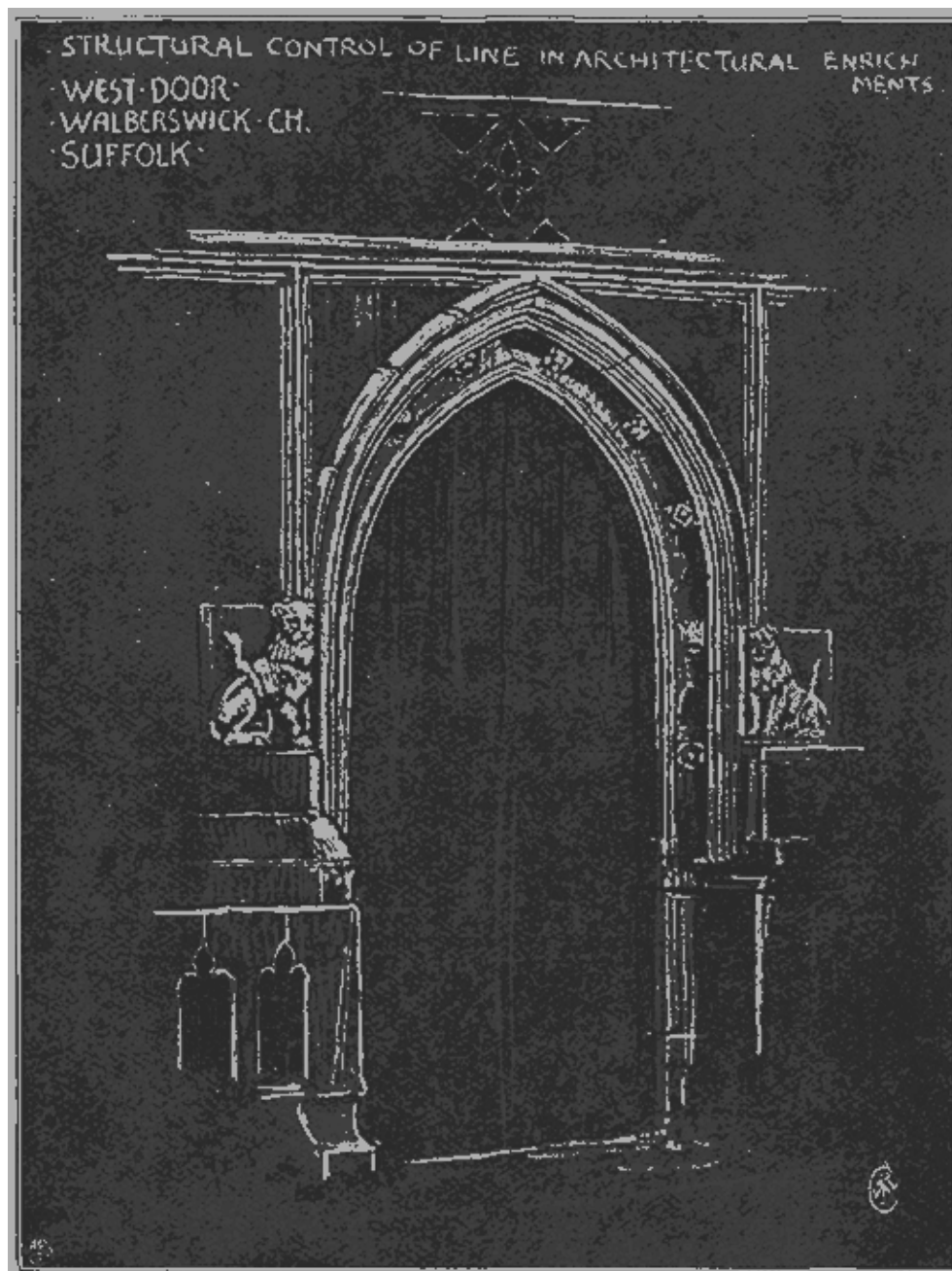
Развитие готической архитектуры с ее новыми конструктивными особенностями и большим разнообразием геометрических пространств, форм и промежутков, которые, как

следствие, стали доступны разработчику сопутствующего орнамента, будь то резьба, мозаика, витражное стекло или живопись, естественно, привело к соответствующему разнообразию изобретений и декоративной адаптации; и мы можем проследить тот же принцип в действии в других формах — я имею в виду принцип соответствия, уравнивания и повторяющихся линий — готический орнамент действительно, как правило, является неотъемлемой частью конструкции, а архитектурные особенности постоянно повторяются и используются для их декоративной ценности, как в случае с навесами. и работа в скинии.

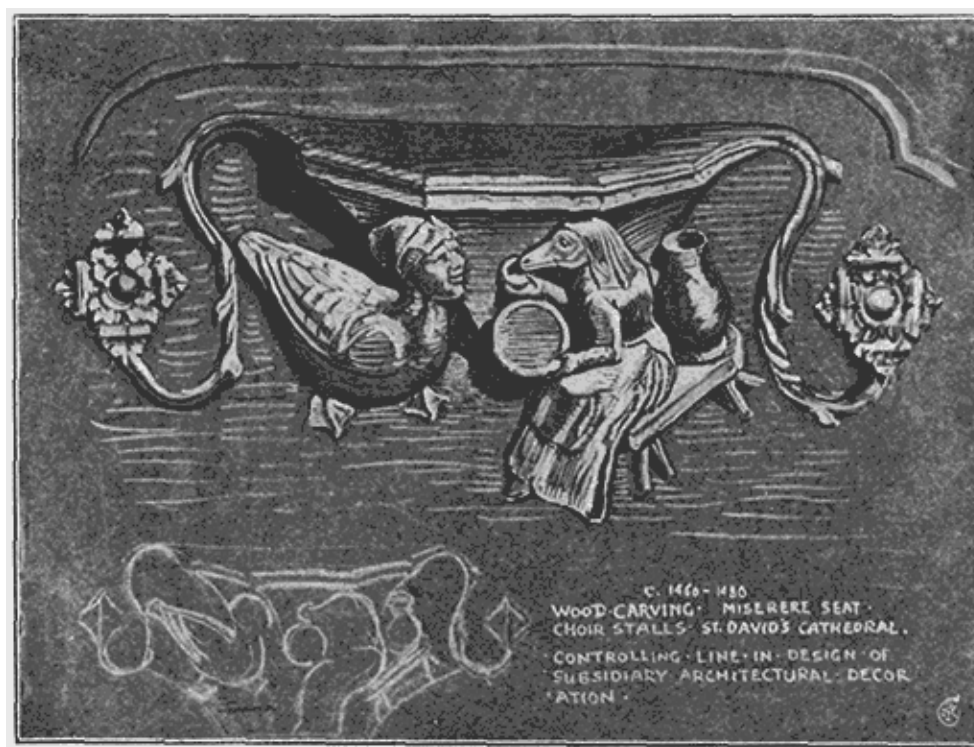
Мы видим, например, в украшенный период остроконечную лепнину над арочным углублением, нишей, дверным проемом или гробницей, облегченную и оживленную цветочным навершием, переходящим в энергичные изгибы от вертикальной основы, образуя выразительный контур оgee, который перекликается с линией оgee арки внизу и разнообразно дополняется черепками, вырезанными по бокам фронтона; а их спиралевидные восходящие линии подводят взгляд к навершию, завершающему композицию. Мы можем проследить тот же принцип в резных заполнениях вспомогательных деталей, таких как панели с трилистником, вторичная лепнина и выступы арок, которые продолжают линейный мотив или декоративную гармонию до последней точки (см. Иллюстрацию, стр. [120](#)). Элегантность и легкость вершин усиливаются таким же образом и дополнительно подчеркиваются длинными вертикальными линиями утопленных панелей по бокам.



В церковных дверных проемах мы можем увидеть определенные выступы арки, выступающие из впадины вогнутой лепнины, и вырезанные на их поверхностях выступы орнамента; в то время как, опять же, дверной проем подчеркивается повторяющимися линиями лепнины с их контрастирующими плоскостями света и тени, а точка их изгиба отмечена резным львом, контур которого определяется прямоугольностью каменного блока, на котором он вырезан (см. Иллюстрацию, стр. [121](#)).



Резьба на сиденьях *miserere* на хорах наших соборов часто демонстрирует оригинальный дизайн и расположение элементов, которые трудно комбинировать, но всегда демонстрирует инстинктивное следование доминирующей форме и своеобразным линиям самого сиденья. Есть пример одного из них из собора Святого Давида — по—видимому, юмористическая сатира - женщина с гусиной головой предлагает пирог чайке с мужской головой (?), или, возможно, они оба гуси! Не стану утверждать, но это, очевидно, призвано намекнуть на любовь к буфету, а на скамейке припасен внушительно большой кувшин эля. Но обратите внимание на продуманное расположение масс и линий, а также на то, как линии сиденья и изгибы завершающей спирали повторяются в линиях фигур и аксессуаров.



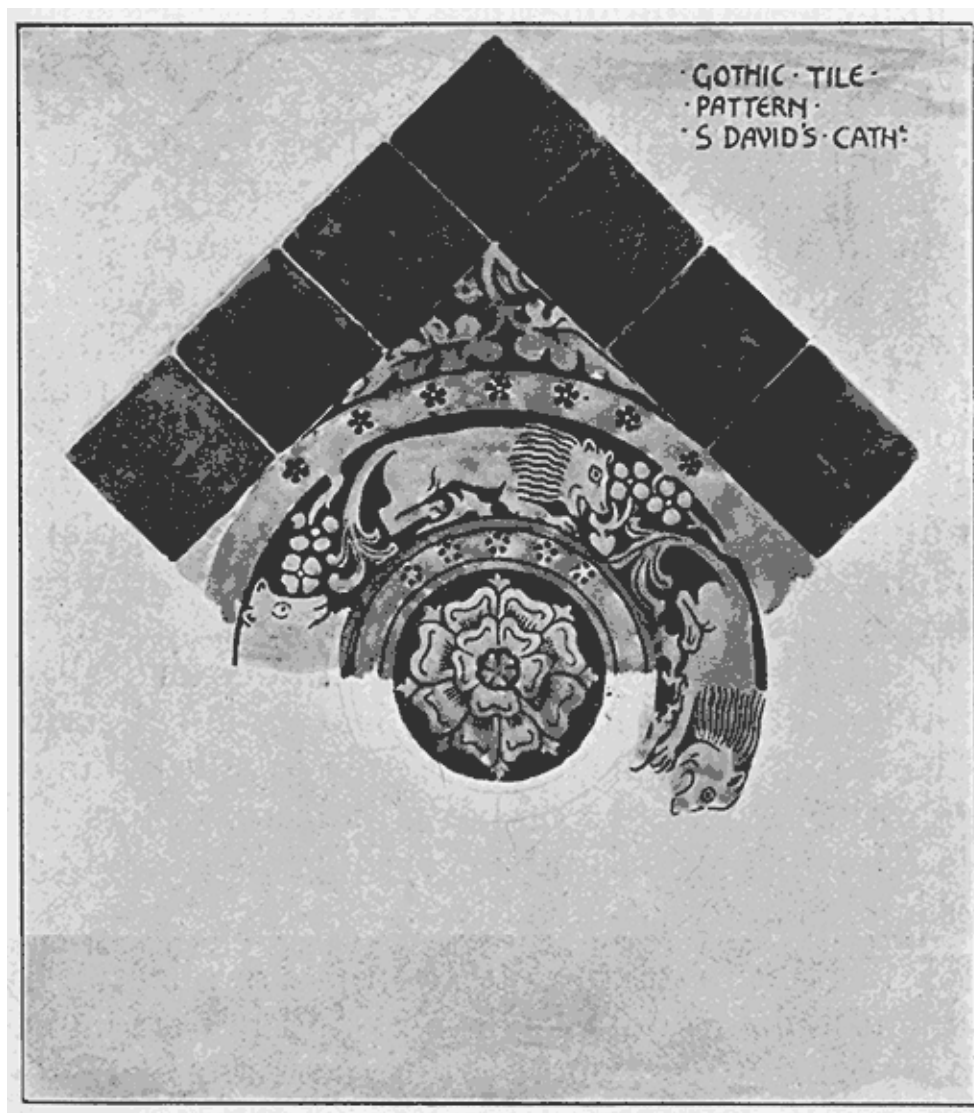
Вырезанный на камне с торца гробницы в том же соборе - гробницы епископа Джона Моргана, 1504 год — грифон со щитом демонстрирует выразительное повторение линии арочного углубления в изгибах крыльев, которые следуют за ним.



Есть также очаровательный поясок в виде полуфигуры ангела, который, хотя и несколько искажен, очень ярко демонстрирует архитектурный смысл в своем дизайне - вертикальный спад перьев крыльев, обрамляющих фигуру, повторяет и продолжает вертикальные линии стволов и вспомогательную лепнину в расположении драпировки, и его завершение в

четких листовных формах, которые приятно уравнивают набор чешуйчатых перьев крыльев и нарушают полукруглую лепнину основания пояса, повторяя форму стволов выше.





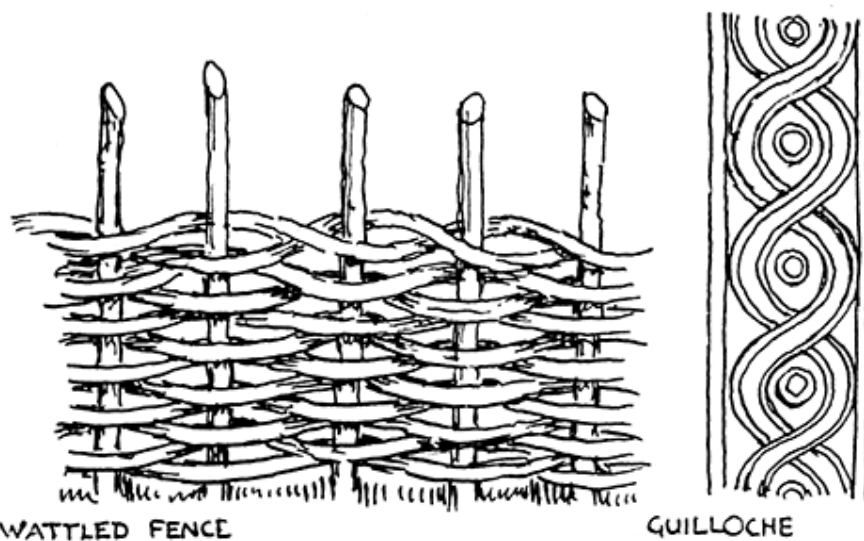
Адаптация к пространствам на плоской поверхности также проиллюстрирована на некоторых рисунках плитки из того же места. Это простые и грубые, но очень эффективные интервалы, демонстрирующие глубокое понимание принципов, которые мы рассматривали, — если, конечно, это вообще осознанная работа. Но независимо от того, было ли это результатом традиции, которая, казалось, была почти инстинктивной у средневековых рабочих, традиции, которая все же оставляла индивиду свободу, и в рамках которой дизайн был предметом жизни и роста, постоянно приспособляясь к новым условиям и свободно прививая новые изобретения, чтобы они расцвели свежей фантазией на древнем корне, движение в искусстве средневековья, демонстрирующее постепенный рост и постоянную жизнеспособность, всегда сопровождающее структурные изменения, жизнь и привычки и приспособляющееся к ним, на самом деле было более аналогично развитию механической науки в наши дни, где каждое новое изобретение было машина является союзником своих предшественников, хотя и вытесняет их. Единственный закон - приспособляемость, единственная цель - применять средства для достижения цели, причем все более и более совершенным образом, отбрасываются несущественные и избыточные вещи, и изобретение торжествует. Это также коллективный прогресс, поскольку каждый инженер, каждый

изобретатель опирается на опыт как своих предшественников, так и своих коллег по работе, и все немедленно подвергается практической проверке.

Мы еще не в том здоровом состоянии, что касается искусства, и искусство никогда не сможет находиться на одном уровне с наукой, хотя искусство может многому научиться у науки, главным образом, возможно, в направлении изобретательной адаптации аналогичных принципов. Но в искусстве вопрос осложняется человеческими чувствами и ассоциациями, и ее самое сильное обращение - к ним и через них, и пока у нас, кажется, нет никаких терминов или эквивалентов, достаточно точных для описания, или какого-либо анализа, достаточно тонкого, чтобы их обнаружить.

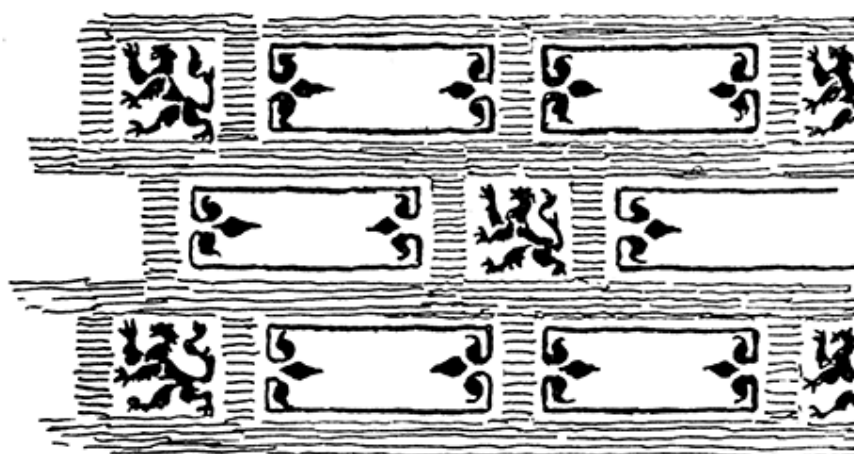
Расширение

Следующее соображение в отношении интервала мы можем назвать *расширением*. Это относится ко всему дизайну поверхностей, но в особенности к дизайну узоров, предназначенных для повторения на большой поверхности и не предназначенных специально для определенных помещений. Это большой вопрос, может ли какой-либо дизайн быть полностью удовлетворительным, если он не был продуман применительно к какому-то определенному объему поверхности или адаптирован к какой-то конкретной стене или помещению. Современные производственные условия, как правило, исключают такую возможность, и поэтому единственным надежным основанием, помимо индивидуального вкуса и предпочтений, является техническая адаптированность к процессу или материалу. Естественно, мы хотели бы придать текстильному рисунку, будь то набивной или тканый, предназначенный для свисания складками, иной характер, чем для плоского растягивания в качестве обоев; и снова другой характер таким рисункам, предназначенным для растягивания по горизонтали, чем тем, которые предназначены только для вертикального пространства. Например, узоры на полу, паркете и коврах, естественно, требуют иного обращения, чем узоры на стенах, поскольку те виды растений в природе, которые цепляются и стелются по ровной земле, отличаются от тех, которые растут высоко и держатся в воздухе или взбираются на деревья. Жизненное правило — *приспособляемость* — действует в искусстве так же, как и в природе, и, несмотря на индивидуальные предпочтения и преходящую моду, действует безмолвный, но реальный закон зависимости от условий. Это опять же влияет на выбор масштаба и отличает дизайн текстиля для одежды от мебельного текстиля, а также дизайн различных поверхностей и предметов, которые, хотя и требуют особого обращения, объединяются в общую связь благодаря своей связи с использованием и потребностями человечества.

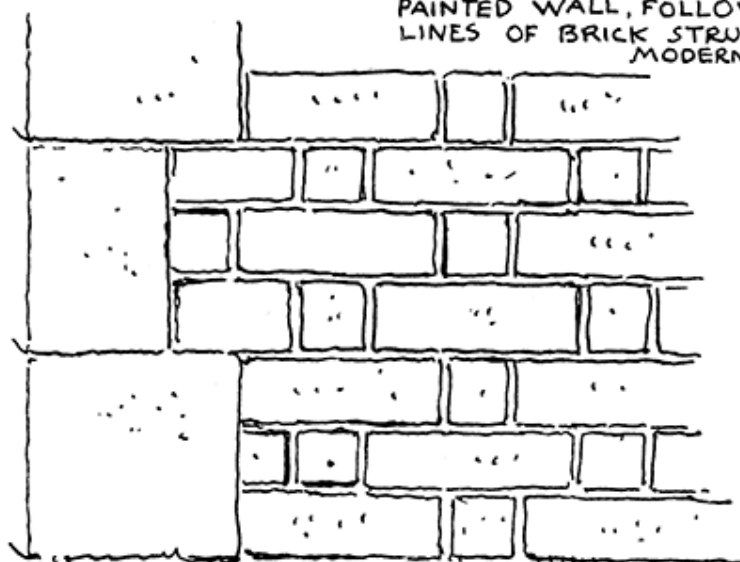


WATTLED FENCE

QUILLOCKE



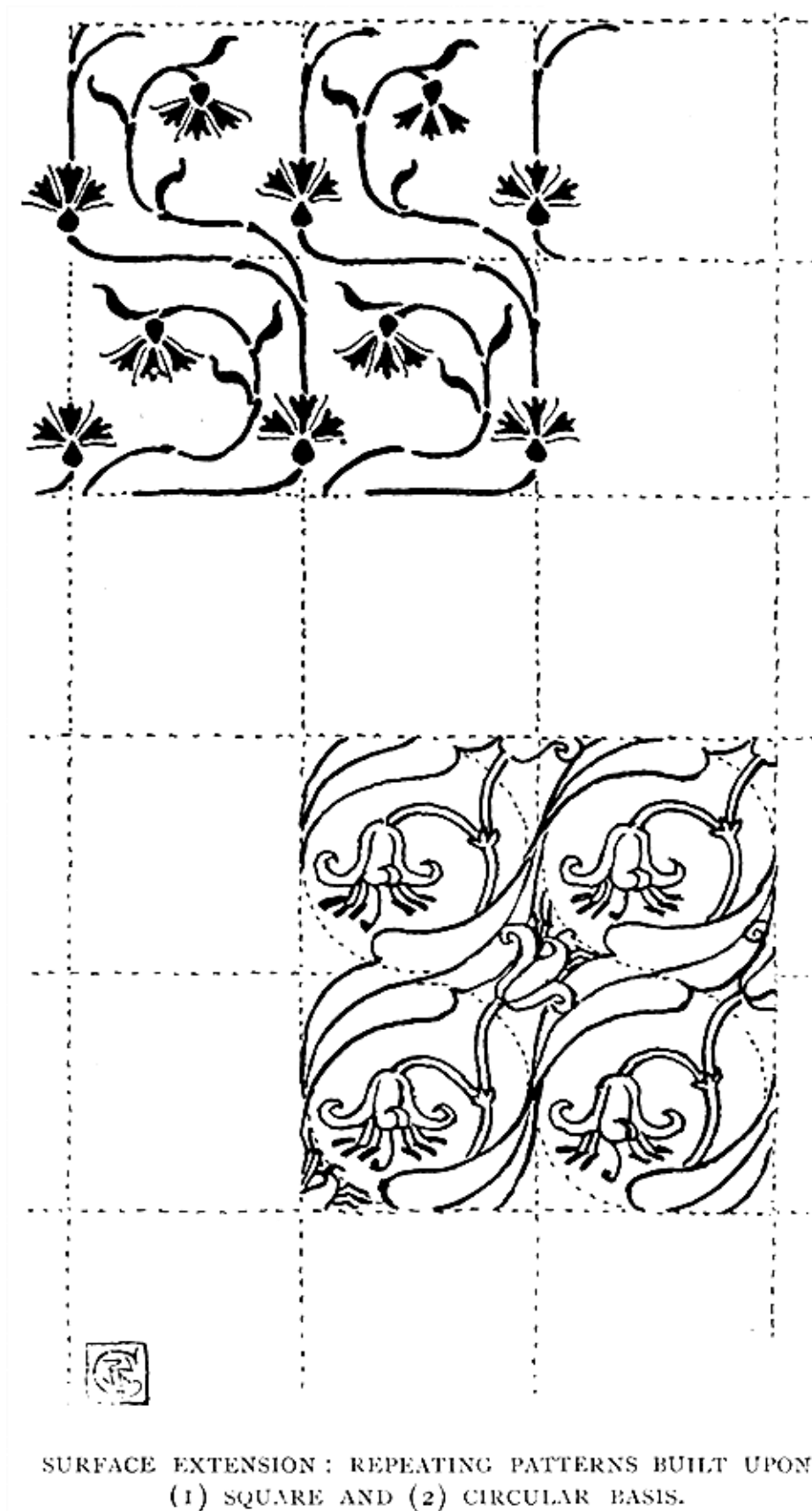
PAINTED WALL, FOLLOWING
LINES OF BRICK STRUCTURE
MODERN GERMAN



BRICK & STONE STRUCTURE

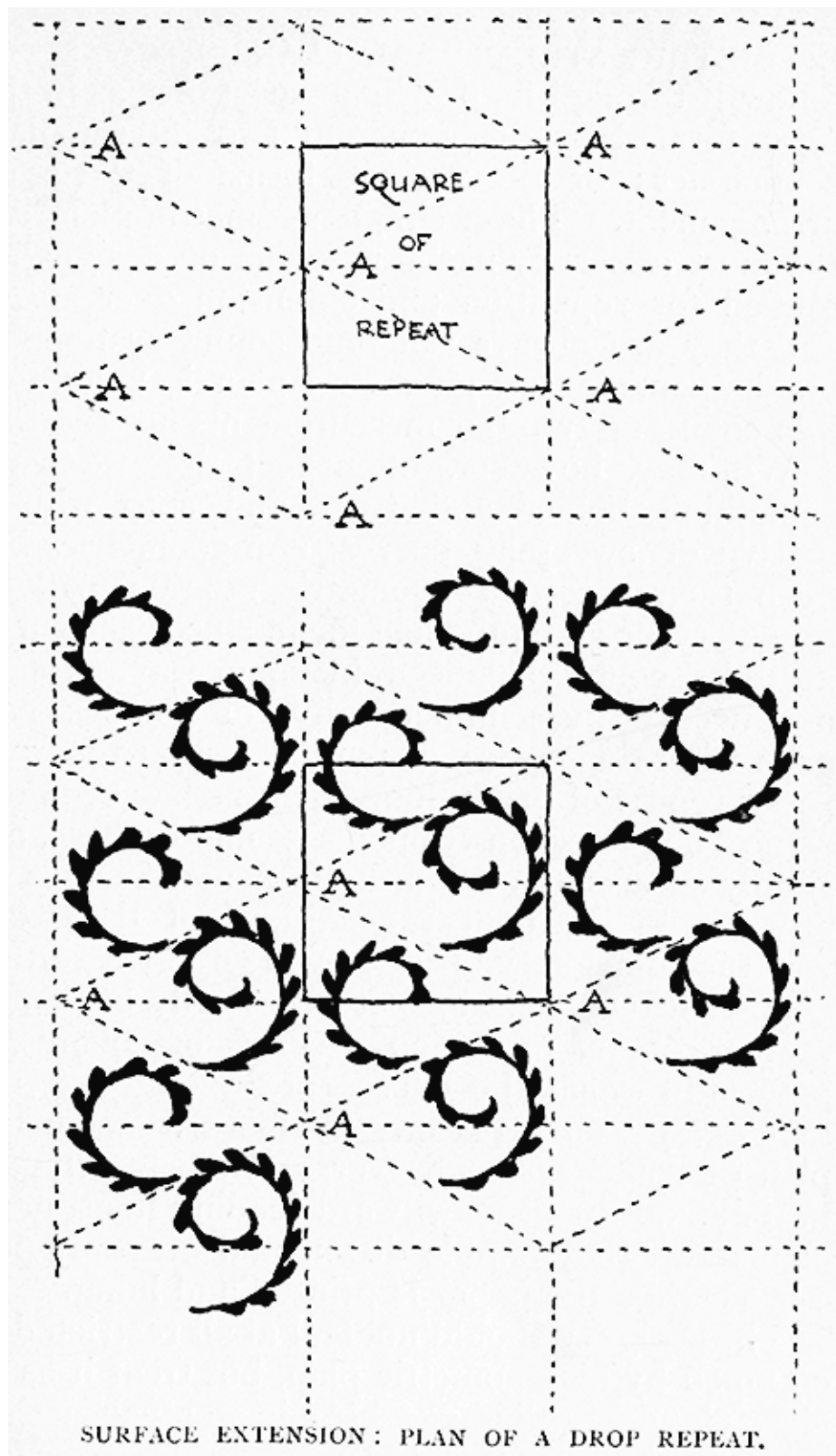
EXTENSION : SURFACE PATTERN MOTIVES DERIVED FROM
LINES OF STRUCTURE.

Закон, регулирующий распространение дизайна на поверхность, снова геометрический, и наши первичные круг и квадрат снова являются факторами и прародителями ведущих систем, которые определяли дизайн подгузников, настенных рисунков и драпировок всех видов. Более того, первый ткач плетеной изгороди открыл принцип протяженности в дизайне и показал его неразрывную связь со строительством; и строитель из кирпича или камня подчеркивает это, создавая элементы линейного рисунка поверхности, исходя из механической необходимости расположения стыков своей конструкции. В зале ожидания на немецком железнодорожном вокзале я заметил эффективную адаптацию этого принципа в виде оформления стен в двух синих тонах на фоне камня (см. Иллюстрацию, стр. [128](#)). Мы можем опираться на такие выразительные структурные линии, либо объединяя их с мотивом дизайна, как во всех прямоугольных настенных подгузниках, либо мы можем подавлять или скрывать фактические конструктивные линии, размещая поверх них основные части или соединения нашего узора, но без них невозможно создать удовлетворительный узор для повторения и расширения; поскольку эти конструктивные линии или планы придают таким узорам необходимую органическую жизнь и энергию и так же необходимы для них, как решетка для усиков виноградной лозы (см. Иллюстрацию, стр. [129](#)).



Тот же принцип справедлив и для конструкций по криволинейному плану. Простое повторение круга само по себе дает нам простой геометрический узор, и мы вольны подчеркивать этот круговой план в качестве основного мотива; или, как в случае с прямоугольными планами, рассматривать его просто как основу и разрабатывать на нем

свободные спиральные мотивы; или следовать ему через его основные вариации, как в оgee, образованном удалением двух промежуточных полукругов; или различные формы расположения масштабов. Эти простые геометрические планы наиболее полезны в качестве планов конструкций, предназначенных для повторения и расширения в пространстве, и они всегда являются надежными системами для построения, поскольку геометрический план, несомненно, будет удобно сочетаться, если наши измерения верны.



Однако мы можем часто чувствовать, что хотим чего-то более смелого и свободного, и начинать с мотива размашистых изгибов, негеометрических, но даже тогда будет необходимо определенное геометрическое соотношение или эквивалент ему, поскольку каждый изгиб должен быть каким-то образом уравновешен, хотя, конечно, не обязательно симметрично; и даже там, где квадрат рисунка — скажем, повторение обоев в двадцать один

дуюм - был спроектирован не сознательно на геометрической основе, а просто как повторяющаяся композиция линий и масс, механические условия работы, когда дело доходит до печати обеспечивает определенный геометрический контроль, поскольку она обязательно начинается с повторения серии квадратов рисунка, в которых кривые обязательно повторяются в соответствующих местах. Однако без какого-либо геометрического плана мы можем легко столкнуться с трудностями из-за неуклюжих ведущих линий, пробелов или массивов, которые спадают и видны только тогда, когда бумага распечатана и развешена.

Дизайнер вовсе не должен чувствовать себя ограниченным или стесненным своим геометрическим планом, а относиться к нему как к вспомогательному средству и подмогкам, работая с таким разнообразием и богатством деталей, какое ему нравится, связанный только необходимостью повторять или уравнивать свои формы и линии. На диаграмме (стр. [131](#)) приведен план сделать повтор менее очевидным с помощью так называемого "перепада", и эта система также увеличивает видимую ширину рисунка.

Фриз и Поле

Чувство, требующее какого-то контраста или облегчения в поле повторяющегося рисунка, каким бы интересным оно ни было само по себе, теперь кажется почти инстинктивным. Это чувствуется и в случае с гладкими поверхностями, когда глаз ищет форму, придающую небольшое разнообразие или эквивалентную рисунку игру света и тени на различных плоскостях, линиях, вогнутостях и выпуклостях. Обычный гипсовый карниз, соединяющий стены и потолок в наших обычных домах, является уступкой (даже со стороны самых придирчивых строителей) эстетическому чувству. Мы получаем украшенный фриз в архитектуре в соответствии с тем же требованием, хотя изначально он был необходимой чертой конструкции перемычек, как мы видели, со времен праздничной гирлянды, подвешенной вокруг карниза классического дома, до его увековечения в камне во многих вариантах.[\[3\]](#) Резная гирлянда, состоящая из ряда изящных изгибов, или контрастирующая с подвесками, или их ритм, как бы подчеркнутый головами быков, как на храме Сивилл в Тиволи, создавала необходимый контраст с плоской каменной кладкой стены внизу. Скульптурные фигуры с добавлением сюжетного интереса, как на хорагическом памятнике Лисикрата, выполняли ту же декоративную функцию более сложным и изощренным способом.

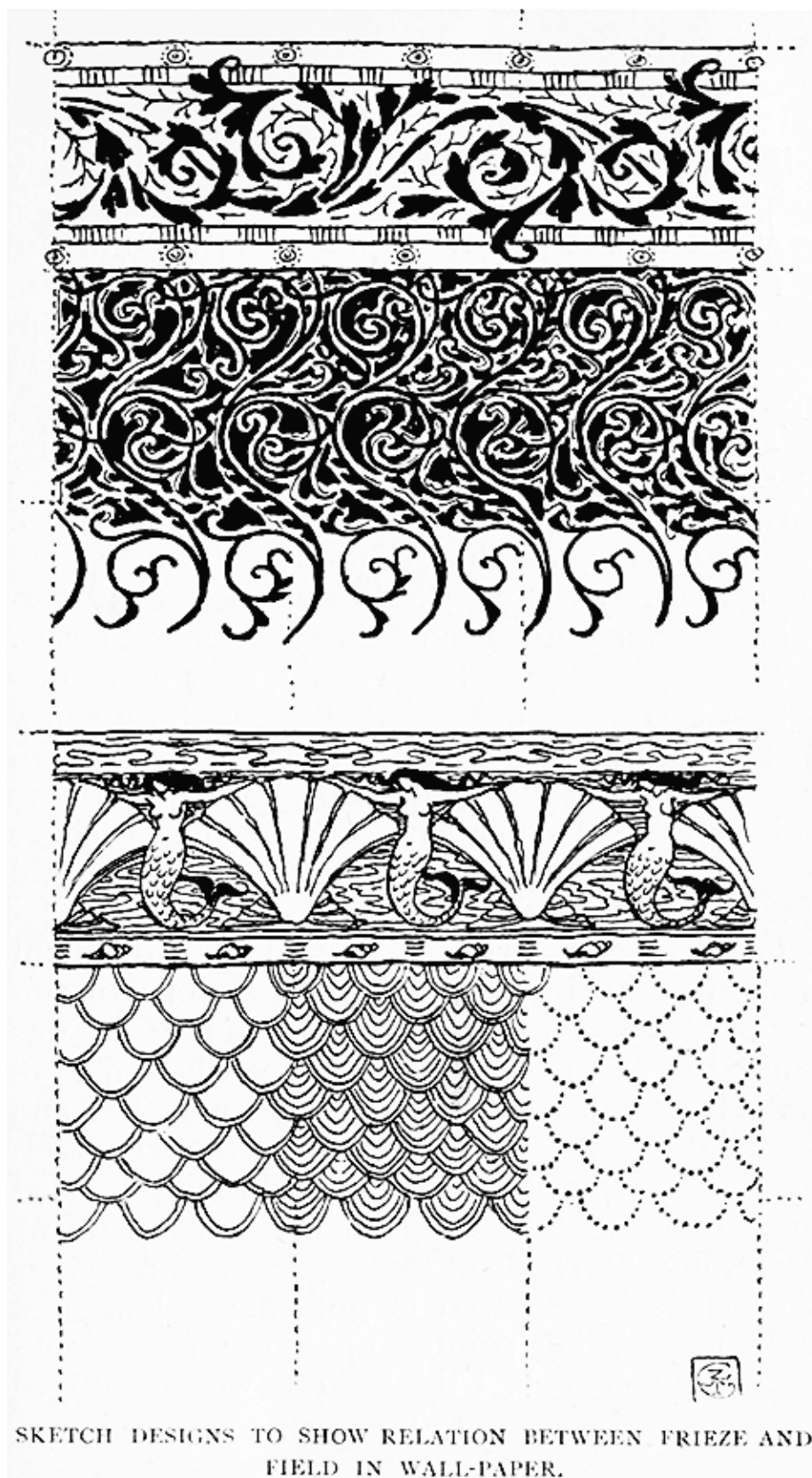
[\[3\]](#) Смотрите "Основы дизайна".

Чтобы удовлетворить то же чувство, мы помещаем фриз поверх узорчатого поля наших современных обоев. Такой фриз может рассматриваться как контрастирующая граница с рисунком поля, во многом как граница ковра, учитывающая разницу в материале и расположении; или фриз может выступать в качестве доминирующего украшения комнаты. В этом случае он был бы более глубоким, чем более простой тип окаймления. В этом случае

заполнение поля было бы второстепенным и вело бы к фризу. При оформлении фризов из обоев трудность заключается в том, чтобы придумать мотив, который не утомлял бы глаз частыми повторениями в двадцать один дюйм. Иногда изготавливались более длинные, с ограничением в шестьдесят дюймов. Часто бывает хорошей идеей повторить основные линии или формы фриза с некоторыми вариациями линий или форм поля. Если, например, основным мотивом на поле был вертикальный дизайн прокрутки, то для фриза подошел бы *горизонтальный* дизайн прокрутки в крупном масштабе, используемый для сохранения поля ровным и тихим; или форма веера или расходящейся раковины, используемая в качестве фриза над рисунком на масштабном плане, была бы вполне гармоничной. Соотношение и баланс линии и массы, а также расположение величин в таких конструкциях являются главными соображениями.

В живописи или лепке художник более свободен, поскольку он волен создавать непрерывный фриз из фигур и вносить столько разнообразия, сколько захочет.

Расписной фриз с фигурами над простыми дубовыми панелями хорошо смотрится в большом помещении с правильными пропорциями и, пожалуй, является одним из самых приятных способов оформления внутренних стен.



Украшение потолка

Отделка потолков, опять же, создает проблемы расширения при проектировании, и с большими плоскими оштукатуренными потолками современных помещений отнюдь не так

просто справиться удовлетворительным образом. Самый простой способ - прибегнуть к обоям, и здесь, при ограниченном размере повторения и обычных технических требованиях к работе, дизайнер должен дополнительно учитывать уместность масштаба и положения с точки зрения глазка, отношения к стене и так далее.

Естественным требованием является что—то более простое в обработке, чем стены, - своего рода повторение планов, согласующихся с полом, но с намеком на что-то более легкое и свободное: здесь мы можем смело снова вернуться к прямоугольным и круглым планам для наших ведущих линий и форм.

Живопись и лепка, опять же, предлагают более сложную обработку и возможности, и мы знаем, что прекрасные работы были созданы обоими способами; но искусство такого рода кажется более подходящим для высоких сводчатых залов и церквей, таких, какие можно увидеть во дворцах Италии, в Генуе и Венеции, во Флоренции и Риме.

Я помню очень яркую и смелую обработку потолка с плоскими балками в Нюрнбергском замке, где огромный черный немецкий орел был нарисован так, что занимал почти все поле потолка, но был обработан чрезвычайно плоским и геральдическим образом, длинные перья крыльев повторяли линии балок и падали параллельно на них и между ними; а на черных крыльях и теле орла были изображены различные гербовые щиты золотом и другими цветами, сам орел был нарисован на натуральном неокрашенном дереве — дубе, я думаю. Я полагаю, эта работа относилась к тринадцатому или четырнадцатому веку. Это казалось полной противоположностью итальянской утонченности и фантазии, но уместность такого убранства полностью зависит от его отношения к окружающей обстановке, которая в данном случае была совершенно уместной.

Отношения сотрудничества

Это важный момент, о котором следует помнить при любом дизайне, — чувство взаимосвязи; в искусстве ничто не стоит особняком. Линии и формы должны гармонировать с другими формами и очертаниями: элементы любого дизайна должны встречаться в дружеском сотрудничестве; это не слепая борьба за существование, не жестокая конкуренция или борьба за господство между одним мотивом и другим, одной формой и другой, или война противоречивых усилий. Может происходить борьба за *пределами* дизайна, в сознании дизайнера. Возможно, он изо всех сил старался, преодолевая трудности, выразить то, что он чувствовал, и достиг гармонии только через разлад и борьбу, но сама работа должна быть безмятежной; мы должны чувствовать, что, какими бы разнообразными ни были ее элементы, они не лишены своей цели и взаимосвязи друг с другом, что все упорядочено и организовано в гармоничных линиях, что у всего есть свое применение и место, что, короче говоря, она иллюстрирует этот превосходный девиз, будь то в искусстве или в жизни: "Каждый за всех и все для каждого".

ГЛАВА VI

Из фундаментальных основ дизайна: Линия, Форма, пространство—Принципы структурной и декоративной линии в органических формах—Форма и масса в листе—Крыши—Средневековый город—Органичная и случайная красота—Композиция: Формальная и неформальная—Сила линейного выражения—Соотношение масс и линий—Принципы гармоничной композиции.

Мы можем заключить, исходя из принципов и примеров, которые я попытался представить вам в предыдущих главах, что существуют три фундаментальных элемента Дизайна — линия, форма, пространство.

Фундаментальные основы дизайна

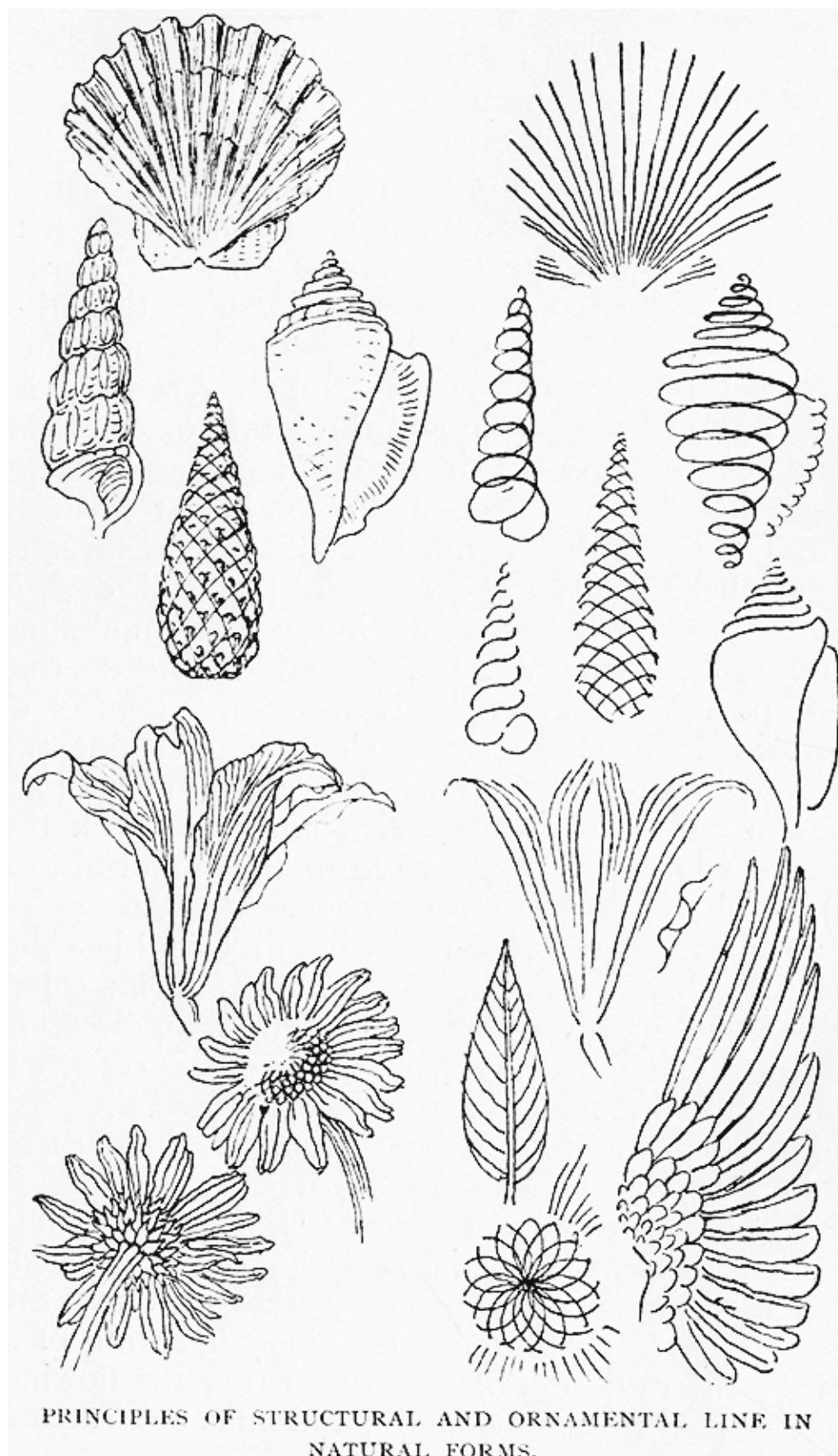
Линия нам нужна не только для нашего наземного плана и каркаса, но и для определения или выражения наших форм. Форме мы должны придать содержание и массу, интерес и разнообразие; и очевидно, что требуется пространство, чтобы вместить все эти элементы, в то время как пространство, как мы видели, оказывает свое влияние как на Линию, так и на Форму в сочетании с ней, будь то объект или поверхность, формой ее границы, протяженностью ее плоскости, углом и положением ее плоскости по отношению к глазу, а также с точки зрения материала и использования.

Вопросы о характере линий и форм, их сочетании и расположении в пространстве или над ним - это вопросы композиции. Они требуют самого тщательного решения, каким бы ни был наш предмет и цель, от простейшей линейной границы до самого сложного рисунка. Но хотя три основных элемента композиции должны присутствовать всегда, всегда можно больше полагаться на качества одного из них в качестве нашего главного мотива и интереса, оставляя два других второстепенными. Например, мы могли бы сосредоточить главный интерес нашей композиции на *линии* и сделать гармоничное соотношение или комбинацию линий нашим главным объектом (как в линейном дизайне и орнаменте), или мы могли бы скорее остановиться на контурах, массах, контрастах и взаимосвязях *формы*: как в изобразительном дизайне, всевозможных фигурных композициях, моделировании и скульптуре: или, опять же, мы могли бы выбрать, что особый характер, придаваемый контролем определенных окружающих пространств, должен определять интерес к нашему дизайну, как должное заполнение определенных панелей и геометрических форм; или искать интерес к воздушной перспективе в дизайне интерьера. живописное и атмосферное выражение пространства.

Сначала обратимся к сочетаниям Линий и, принимая во внимание то, что было сказано относительно их способности выражать эмоции, направление силы, движение, покой, а также факты структуры и поверхности, давайте посмотрим, сможем ли мы проследить принцип гармоничной композиции, частями которой эти вещи могут рассматриваться.

Линия в органических формах

Посмотрите на любую из систем линий в органических структурах природы: расходящиеся ребра раковины морского гребешка или спираль многих других разновидностей; расположение перьев на расправленном крыле птицы; излучение солнечных лучей; плавную линию волнообразного движения; линии структуры в цветах и листьях; чешую рыбы; чешую сосновой шишки или артишока. Мы считаем, что любая из этих комбинаций линий гармонична и красива, и мы знаем, что они необходимы для характера и структуры. Короче говоря, это органические линии. Они означают жизнь и рост. В принципе, это расходящиеся и повторяющиеся линии; в каждой форме они повторяют друг друга с различной степенью направления и наклона кривой. Нет двух одинаковых линий, но при этом нет ни противоречия, ни ненужной черты, и разнообразие сочетается с единством. Каждый из них представляет собой идеальный пример гармоничной композиции линий и дает нам определенные принципы, по которым мы должны работать (см. Иллюстрацию, стр. [140](#)).

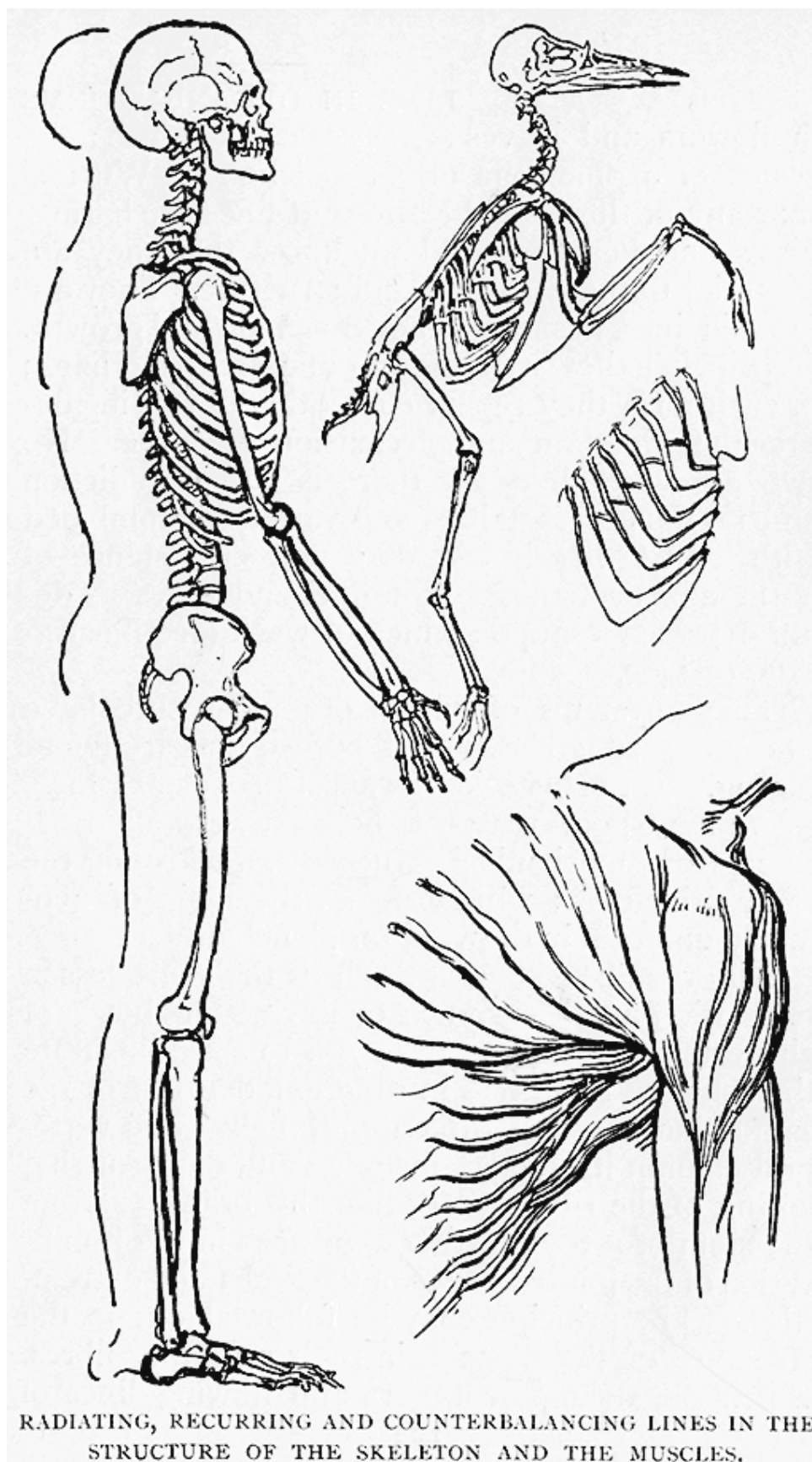


PRINCIPLES OF STRUCTURAL AND ORNAMENTAL LINE IN
NATURAL FORMS.

Эти системы линий в органической природе были приняты и адаптированы искусством и встречаются во всех исторических формах орнамента, которые, как у нас есть веские основания полагать, часто происходили из механических конструкций, иллюстрируя те же

принципы; которые, опять же, логика геометрии применяет при рисовании на плоских поверхностях.

Все органические структуры преподают нам один и тот же урок взаимосвязи и повторяемости линий. Кости всех позвоночных животных, от *рыбы* до *человека*, иллюстрируют постоянное повторение в разной степени одного и того же характера и направления линий. Примером является сам позвоночный столб, и повторяющееся ответвление ребер от него, подобно ветвям от ствола дерева, далее выражается в разветвлении сочлененных костей конечностей. Принцип может быть прослежен в структуре мышц, в их расходящихся волокнах, которые изящные контуры и плавные линии поверхности тела сочетаются только в большей степени утонченности (см. Иллюстрацию, стр. [142](#)).



RADIATING, RECURRING AND COUNTERBALANCING LINES IN THE
STRUCTURE OF THE SKELETON AND THE MUSCLES.

Посмотрите на анатомию любого дерева, как оно раскрывается перед нами в своей зимней безлиственности, в прекрасной композиции линий, а не форм (см. Иллюстрацию, стр. [143](#)).



GENERAL PRINCIPLES OF LINE AND FORM IN THE BRANCHING
AND FOLIAGE MASSES OF TREES.

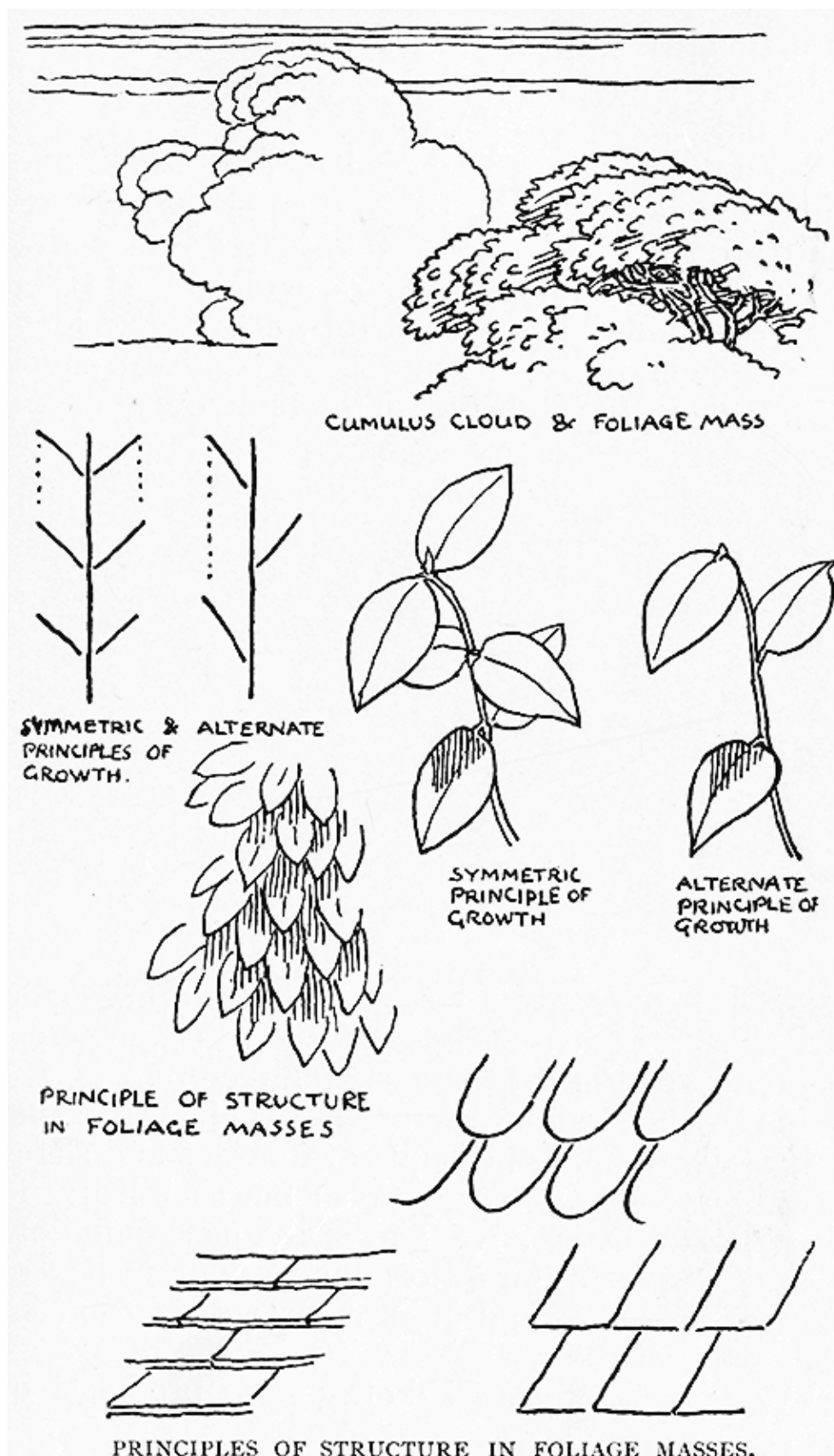
Здесь мы видим органическую жизнь и структуру, выраженную в энергичной пружине взаимозависимых и соответствующих изгибов, исходящих от жесткого извилистого столба главного стебля, растущего из земли, в настоящее время разделенного на основные разветвления ветвей, которые снова подразделяются и дробятся на более мелкие

разветвления, так что дерево может поддерживать и распространять свою жизнь в воздухе и на солнце, поддерживая и продолжая свое существование с помощью этой замечательной экономической системы совместной, раздельной и постепенной полезности.

Массивный зеленый павильон лета, который поддерживает этот изящный свод из ветвей, придает нам другую, более роскошную, но, возможно, не большую красоту в сочетании или замене формы и массы линейной композицией.

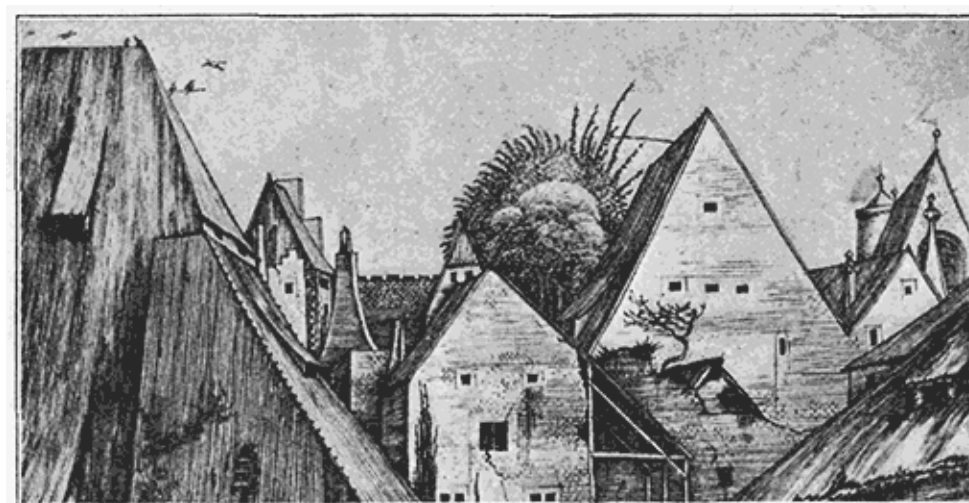
Форма и масса в Листве

Мы могли бы абстрактно выразить принцип линейной структуры ветвящегося дерева наложением вертикально развилки на развилку в постепенно уменьшающемся масштабе, криволинейном или прямоугольном; а принцип массовой структуры при формировании листвы можно выразить серией перекрывающихся кривых, наводящих на мысль о масштабах или массах облаков: обоим из них они действительно соответствуют в принципе, иллюстрируя принцип масштаба в деталях и принцип облачности в массе; таким образом, повторяя один и тот же общий закон естественного кровельного покрытия из различных материалов (см. Иллюстрацию, стр. [145](#)).



В массе листвы каждый лист частично закрывает тот, что находится под ним, как это, конечно, связано с системой их роста и подвешивания на стебле, независимо от того, симметричны они или чередуются в своем расположении, причем промежутки, вызванные загниванием или случайностью, обычно заполняются новыми побегами. Каждый побег,

стремящийся распустить свои листья на свету, постоянно распускающийся, образует массу за массой прекрасных зеленых доспехов — защитного покрывала леса, первой формы домашней архитектуры древесного человека.



ALBERT DÜRER : DETAIL FROM 'THE PRODIGAL SON.'

Принцип структуры здесь точно такой же, как принцип перекрытия черепицы и шифера на крышах наших обычных домов; но каждая листовая черепица отличается от других, будучи живой, и в массе своей бесконечно разнообразной и красивой по форме и цвету, а не механической и однородной, как мы пытаемся сделать наши искусственные крыши.

Немецкие крыши

Очень красивые и разнообразные эффекты получаются на старых крышах южной Германии благодаря использованию разноцветной глазурованной черепицы — красной, зеленой и желтой, - расположенной простыми узорами. У одной из старых башен Линдау есть такая крыша, и цветовой эффект очень насыщенный и яркий.

Но я не должен вдаваться в рассуждения о крышах дальше, чем в той мере, в какой они иллюстрируют тему композиции линий и форм, и с точки зрения художника они часто делают это очень восхитительным и поучительным образом.



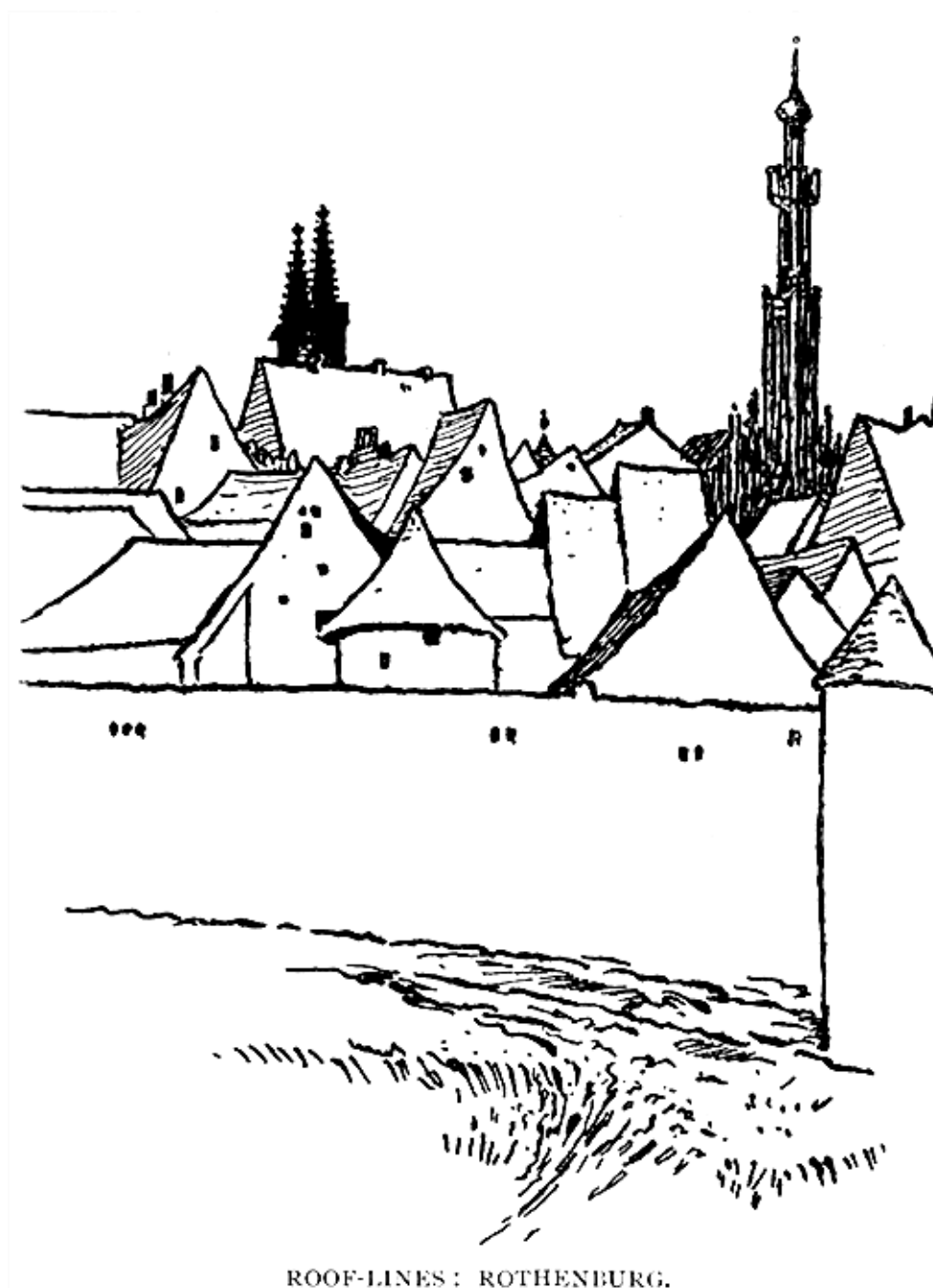
ALBERT DÜRER : ST. ANTHONY.

Что, например, может быть более разнообразным и очаровательным, чем композиции, которые мы постоянно встречаем на богатом фоне Альберта Дюрера? Эти крутые крыши амбаров и эти причудливые немецкие городки, окруженные стенами с защитными башнями — гнездами из крутых черепичных фронтонов всех мыслимых степеней, — которые придают его рисункам такой характер и интерес, как на фоне его медных пластин "Блудный сын" и "Св. Антони", приведенное здесь. Их прототипы до сих пор существуют кое-где в Германии, в таких городах, как Ротенбург, практически не изменившиеся с шестнадцатого века, и дают отличное представление о том, какими были такие дома. Посещение этого места похоже на прыжок обратно в средневековье. Каждая улица представляет собой разнообразную и интересную композицию. Нет двух одинаковых домов. Они были построены горожанами для того, чтобы по-настоящему проводить в них свою жизнь. Город прочно расположен на гребне холма, у подножия которого протекает река, и хорошо укреплен и защищен массивными окружающими стенами, башнями и глубокими воротами, которые придают ему такой сильный и живописный характер, в то время как деревянная галерея для надзирателей с черепичной крышей все еще существует вдоль внутренней стороны стен. Такие города возникли благодаря силе социальных уз между людьми —

необходимости взаимной помощи в поддержании более высокого уровня жизни и взаимной защите от разрушительных действий зловещих сил.

Средневековый город

Сильные внешне, внутренне они были сделаны по-домашнему уютными и полными разнообразного восторга глаз, как будто люди рассуждали: "Поскольку мы должны жить рядом в маленьком местечке, давайте сделаем его настолько восхитительным и романтичным, насколько сможем". Мы знаем, что представление о Рае и Новом Иерусалиме в воображении средневековья всегда было красивым садом, обнесенным стеной, и городом, огороженным забором. Художники воплотили идею защищенности от диких и разрушительных сил природы и человека — святилище мира, сад наслаждения.



В наше время мы скорее перешли от города как целостного и прекрасного объекта к индивидуальному дому и его интерьеру, и в современном конкурентном поиске необходимых соломинок и кнутиков для придания нашей индивидуально-бытовой композиции комфорта и художественной завершенности беседки слишком часто строятся на руинах других или являются прекрасными из-за деградации окружающей среды. Общий коллективный комфорт и услада глаз слишком часто игнорируются, так что получается, что если наши современные города и обладают какими-либо элементами красоты или живописности, то скорее благодаря случайностям и преобразующему воздействию атмосферы, чем красоте или разнообразию архитектурных форм и цветов. Мы должны искать вдохновение среди фрагментов мертвого прошлого, в памятниках архитектуры и художественных школах.

Органическая и Случайная Красота

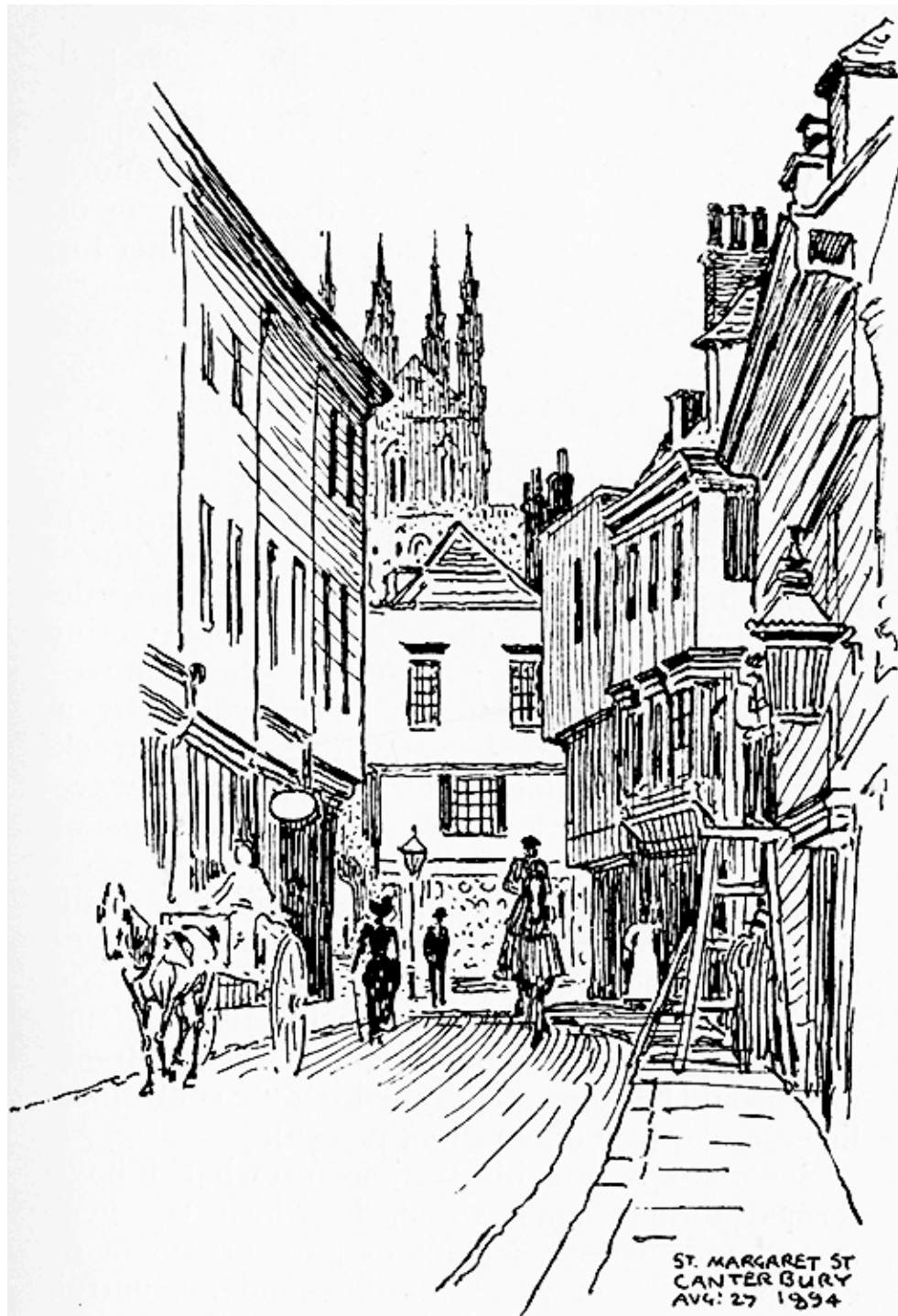
Современное развитие муниципалитета и расширение его функций действительно могут что-то сделать, как это было сделано и делается сейчас, что-то для защиты общественного здравоохранения и дальнейшего народного образования; но нам еще предстоит дожидаться полных результатов, и в конечном итоге все должно зависеть от общественного духа и бескорыстия граждан, а в вопросах искусства - от очень решительной, но несколько редкой и своеобразной симпатии и вкуса, а также энтузиазма.

Отсутствие красоты линий, форм и пропорций во внешних аспектах повседневной жизни в городах, вероятно, оказывает большее влияние, чем мы склонны осознавать, притупляя воображение, и, безусловно, кажется, что это приводит к определенной нечувствительности к красоте линий и композиции, поскольку восприятие неизбежно должно быть притуплено из-за привыкания ко всему обыденному и убогому. Инстинкт гармонии линий и форм ослабевает, и возродиться к нему можно только медленно, путем длительного и тщательного изучения искусства, вместо того чтобы находить его постоянный и самый жизненно важный стимул на каждой улице.

Однако, несмотря на все это, глаз, натренированный наблюдать и выбирать, может даже на самой унылой улице найти художественные подсказки, если не в зданиях, то в жизни. А там, где есть жизнь, движение, человечность, обязательно присутствует характер и интерес. Группы играющих детей дадут нам множество предложений по составлению фигур. Рабочие, идущие на работу и возвращающиеся с нее, обычные работы, происходящие на улице, фургоны и лошади, скопление лиц, нескончаемый поток жизни — все эти вещи, способны ли мы воспроизвести их как прямые иллюстрации жизни нашего времени или подвижны только желанием выбрать из них яркие предложения, придающие силу идеальным концепциям, должны быть отмечены — сфотографированы, так сказать, мгновенно на чувствительной пластинке ментального зрения. Мы можем познать законы движения, только наблюдая за движением — за размахом и уравновешенностью фигуры, за соотношением линий конечностей и драпировки с направлением силы и центром тяжести,

что так важно в композиции. Мы должны постоянно дополнять нашу школьную и студийную работу этими непосредственными впечатлениями от яркой жизни и движения, не упуская ни одной возможности и не презирая ни один источник или предложение.

В Англии до сих пор можно найти такие уголки старого света, как причудливая Кентерберийская улица (стр. [153](#)), которая представляет собой превосходный этюд по композиции угловых и вертикальных линий.



Мы можем понять, что существует по крайней мере два вида композиции, которые можно разделить следующим образом:

I. Формально.

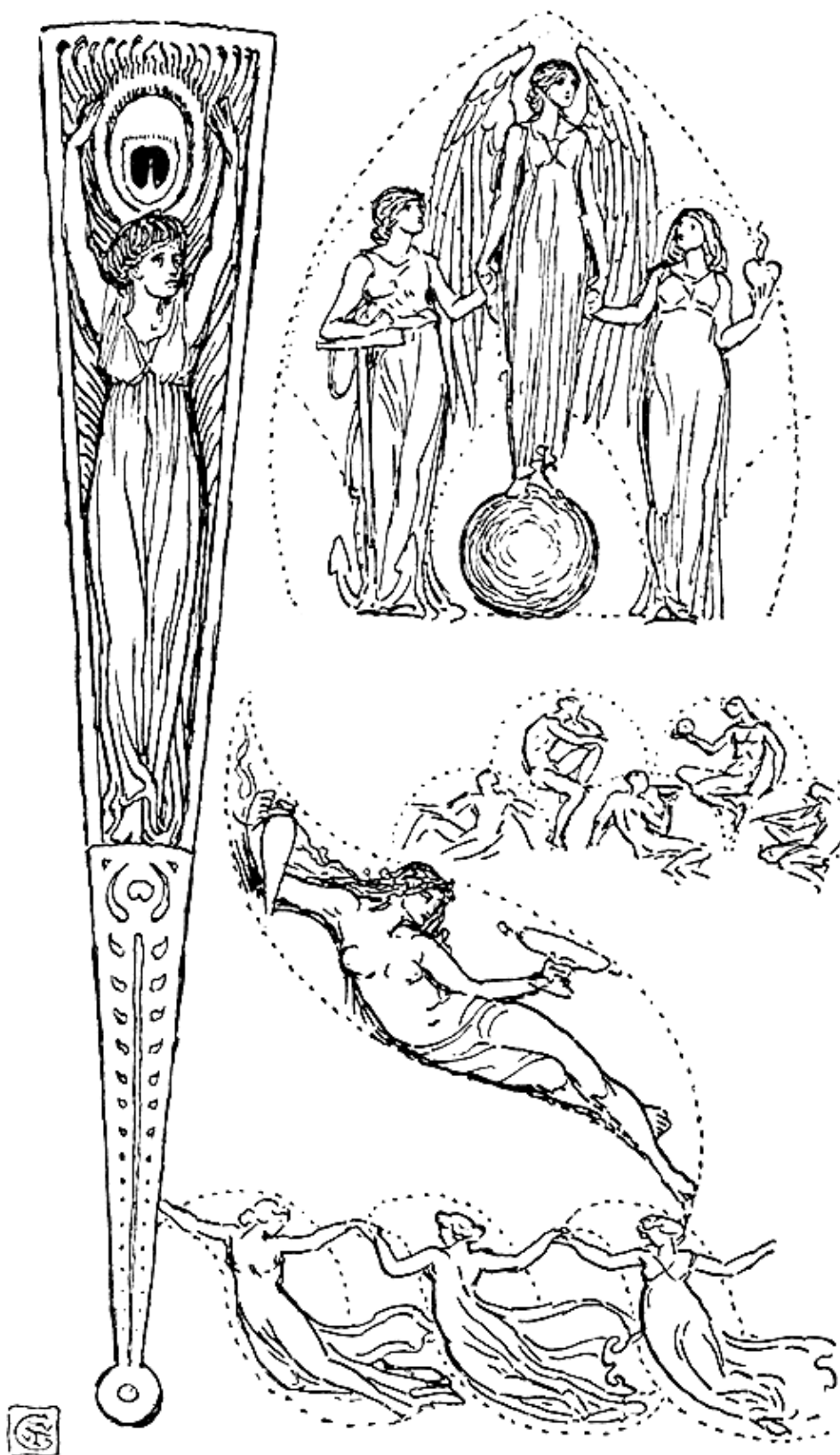
II. Неофициально.

I. К формальным можно отнести все те системы структурных линий, с которых я начал, и которые встречаются либо в качестве ведущих мотивов, либо в качестве фундаментальных планов и базисов во всем орнаментальном дизайне. Тем не менее, даже они могут быть использованы в композиции фигур и других форм, где объект является более или менее формальным и декоративным, в качестве управляющих планов или управляющих линий.

Расходящиеся ребра вентилятора, например, могут использоваться в качестве естественных границ и замыкающих линий ряда вертикальных фигур, следующих за расходящимися линиями. Строго логичным дизайном такого рода был бы ряд фигур с поднятыми руками, образующих расходящиеся от плеч линии, что чем-то напоминает хорошо известную и красивую композицию Утренних звезд Блейка из Книги Иова, уже проиллюстрированную.

Используя перекрывающийся план вертикального масштаба, мы должны получить относительные положения для формальной композиции из трех фигур, хотя они не обязательно должны быть формальными в деталях. Наиболее естественным использованием такого сочетания было бы типичное сочетание трех связанных идей, трактуемых символически, — Веры, Надежды и Милосердия; Свободы, Равенства, Братства; Науки, Искусства и промышленности; или трех богинь Хере, Паллады и Афродиты, в зависимости от выбора и цели. Полукруглый масштабный план не только повторялся бы в целостности и сохранности, но и придавал бы наводящие на размышления формы фигурам, и его можно было бы эффективно использовать для повторения рисунков на стене или потолке.

Ограждение, образованное двумя спиральными линиями, придает изящную декоративную форму полулежащей фигуре; в то время как серия парящих или летящих фигур, взявшихся за руки, была бы соответствующим образом очерчена аналогичными спиральными линиями, объединяющими их с извилистой волнистой линией (см. Иллюстрацию, стр. [155](#)).



FORMAL COMPOSITION : FIGURE DESIGNS CONTROLLED BY
GEOMETRIC BOUNDARIES.

На серии полукругов или эллипсов, чередующихся горизонтально, можно было бы расположить небольшой фриз с изображением детей со скалками или Аморины с подвешенными гирляндами; движение вверх-вниз в первом случае передавалось вариацией,

причем каждый очередной полукруг был нанесен вверх. Это восстановило бы выразительную волну или спиральную линию, которая всегда передает ощущение ритмичного движения в дизайне.

Такая линия, проведенная вертикально, снова даст хороший план для ряда сидящих фигур, скажем, символизирующих Часы, где сходство позы и типа было бы уместным, в то время как эмблемы и аксессуары могли бы варьироваться. Можно было бы предложить более строгую обработку, сделав управляющую линию угловой (см. Иллюстрацию, стр. [156](#)).



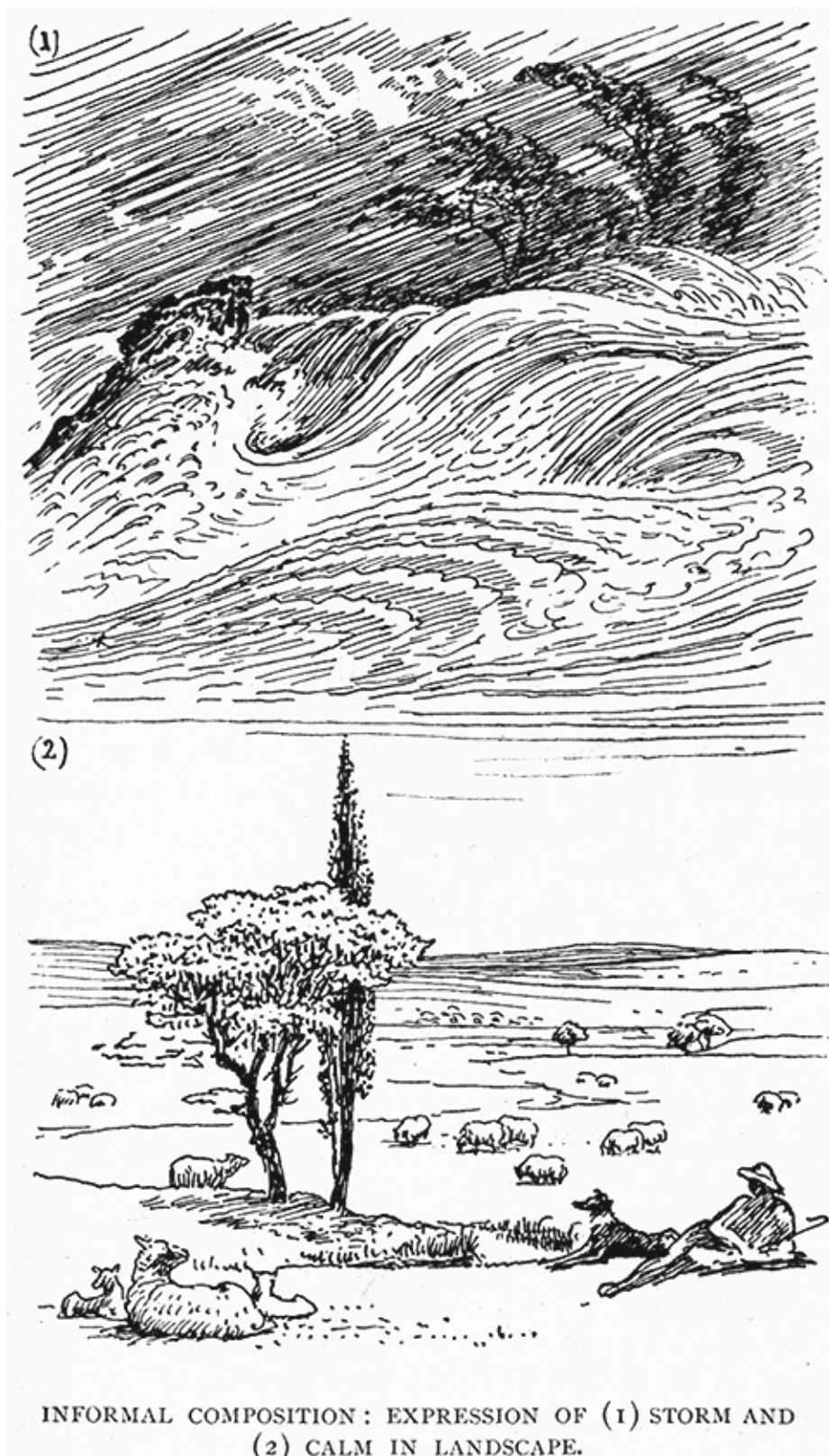
Вот несколько иллюстраций того, что я назвал формальной композицией, в которой геометрические и структурные планы чистого орнамента или орнаментальной линии могут использоваться для объединения, контроля или даже предложения рисунков.

II. В то время как формальные композиции, хотя и естественным образом подразделяются на классы и типы, могут быть разнообразны в очень большой степени, когда мы переходим к неформальным композициям, вариации безграничны, и перед дизайнером открывается перспектива экстраординарного и, по-видимому, бесконечного выбора, изобретательности и селекции, столь же обширных, как и разнообразие самой природы.

В поиске гармоничной и выразительной композиции в живописном направлении ориентиры гораздо менее определены и надежны. Индивидуальное чувство и инстинкт, которые должны оказывать важное влияние на все виды проектирования, имеют в этом направлении первостепенное значение. Однако даже здесь, если мы заглянем за кажущуюся свободу и неформальность, мы обнаружим действие определенных законов, которые, по-видимому, отличаются лишь в степени от более определенного и конструктивного контроля над линией, который мы рассматривали. Во-первых, это наши непосредственные впечатления от природы; и, во-вторых, наши сознательные цели и усилия выразить идею в нашем сознании. В каждом случае у нас есть одни и те же ограниченные и определенные формы языка и материалы — линия, форма, пространство, кисти, карандаш, краски, бумага, холст или глина. Нас захватывает какая-то конкретная сцена: композиция линий и форм в определенном месте привлекает нас больше, чем в другом. Как правило, мы не останавливаемся, чтобы спросить "почему", поскольку обычно требуется все наше время и все наши лучшие навыки, чтобы придать форму тому, что мы ищем, и унести с собой художественное представление об этом месте. Мы видели, что в случае определенных природных структур, раковин, листьев, цветов, фундаментальные структурные линии настолько красивы, что они не только образуют орнамент сами по себе, но и служат основой для целых типов и семейств орнаментов. Когда мы смотрим на пейзаж, отбросив на мгновение все поверхностное очарование цвета и эффекта и сосредоточив наше внимание на его линиях структуры, мы обнаружим, что он во многом обязан своей красотой гармоничному соотношению его ведущих линий, или определенным приятным контрастам, или определенной впечатляющей формы и массы, и в то же время мы поймем, что это линейное выражение неотделимо от чувства или эмоции, вызванной данной конкретной сценой.

Нежный южный пейзаж — волнистые холмы и бродячие овечьи выгоны; мягкие округлые тела овец на гладко подстриженном газоне — все это так много примечаний или слов на языке линий и форм, которые выражают идею пасторальной жизни. Они неразрывно связаны с неотделимыми ассоциациями, передаваемыми такими линиями и формами. Волнистые линии отдыхающих или танцующих фигур только придали бы смысл, истинный акцент и разнообразие, а нотка контраста в формах помогла бы сильнее выразить общее настроение.

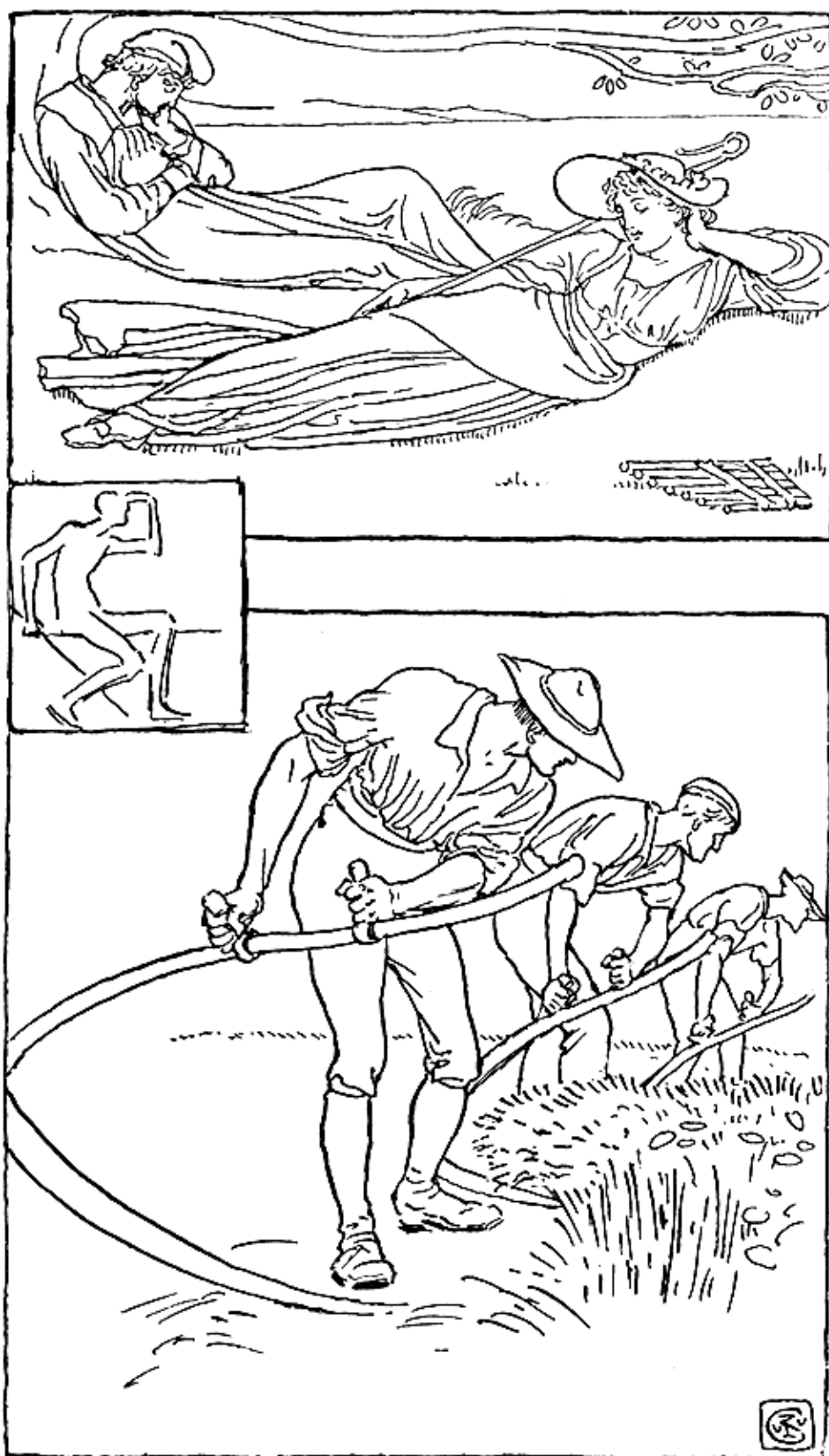
Замените скалистые обрывы, вздувшиеся потоки, раскачиваемые ветром деревья и грозное небо, и все изменится. Такие вещи не могут быть выражены без гораздо более выразительных линий и масс, а также использования противоположных углов и энергичных изгибов движения, которые в других случаях были бы разрушительными для чувства покоя. Но даже в этом случае для передачи энергии и быстрого движения тем не менее необходимы согласованные группы линий (см. Иллюстрацию, стр. [159](#)).



Такие сравнения указывают не только на то, что существует необходимая ассоциация идей с определенными линиями и формами, но также и на то, что определенные отношения и ассоциации линий сходного характера необходимы для создания гармоничной композиции, которая передает определенное и всепроникающее чувство или эмоцию, точно так же, как мы видели, что управляющие линии структурных изгибов, спиралей и углов

должны быть взаимосвязаны и перекликаться с характером дизайна, который они заключают в себе или который построен на их основе.

Тот же закон справедлив и в композиции фигур. Ощущение покоя, необходимое для сидячих или полулежащих групп, зависит от плавного наклона изгибов и их постепенного перехода в горизонтальное положение.



INFORMAL COMPOSITION : EXPRESSION OF REPOSE AND ACTION.

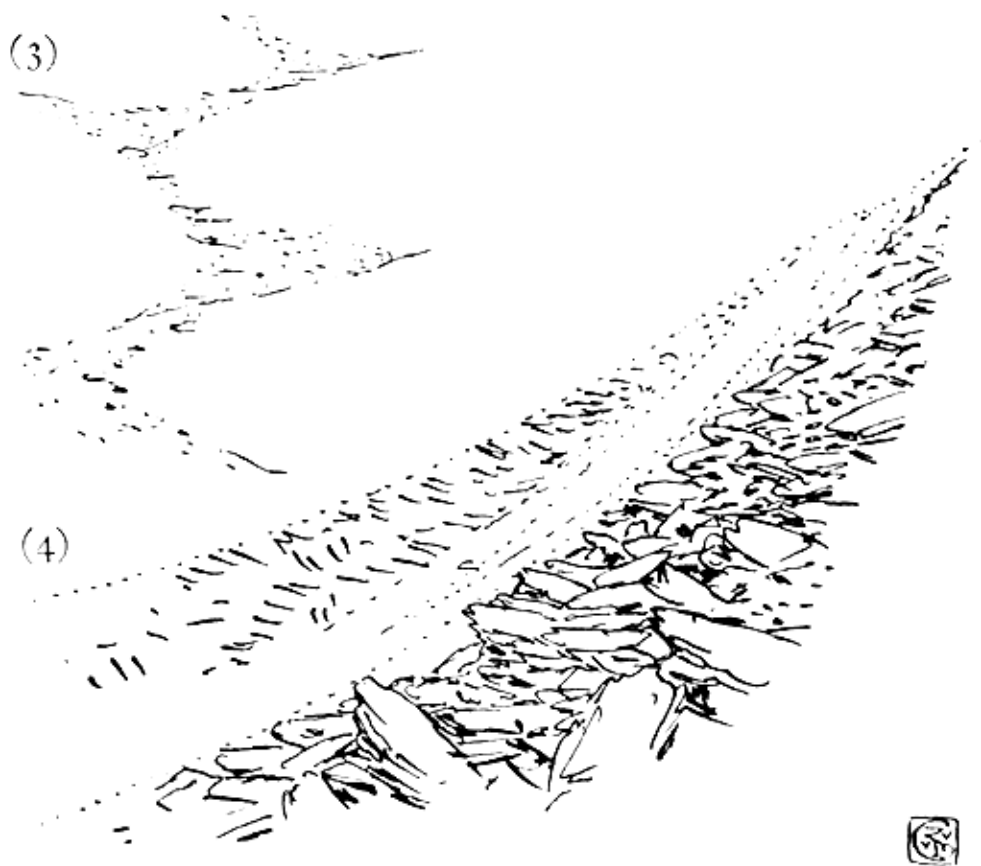
Нарисуйте фигуру, сидящую неподвижно, напряженную и настороженную, и вы сразу разрушите ощущение покоя, и вам также придется прибегнуть к ракурсам, еще более выразительным там, где требуется сильное действие; в то время как для выражения

непрерывного или поступательного движения был бы необходим выбор связанных направлений действий на разных стадиях прогресса, ведущих к крещендо финальной (как в группе газонокосилок) (см. Иллюстрации, стр. [161](#)). Таким образом, ни в одной композиции мы не можем иметь слишком определенной концепции. Мы должны, принося в жертву детали, выявить главное выражение и смысл. Каждая группа фигур должна находиться в строжайшей связи друг с другом и с центральным интересом или выражением дизайна. Вы не можете, например, в процессии фигур заставлять свои лица поворачиваться во всевозможные стороны, не останавливая поступательного движения, которое существенно для идеи процессии. Это не исключало бы разнообразия, но общая тенденция должна быть в одном направлении. Каждая линия в композиции должна вести к центральной идее и быть подчиненной ей или способствовать ей (см. Иллюстрацию, № № 1 и 2, стр. [163](#)).



То же самое с массами: вы не можете соединить ряд форм без какой-либо связи, будь то общий характер и контур или какая-то объединяющая линия. Этому принципу мы можем научиться и у природы. Посмотрите на груды битого камня и обломков, которые в деталях могут содержать всевозможные разновидности формы, поскольку мы находим их сброшенными с крутизны, например, в каменистое русло горного ручья, груды валунов на склоне холма или обломки из каменоломни или шахты; в каждом случае закон всемирного тяготения и постоянство силы, работая вместе, объединяют разнообразные формы в массы, контролируемые линиями, которые выражают направление и степень спуска, а также силовое давление. То же самое можно увидеть на любой холмистой местности после сильного дождя; разбросанные камешки расположены связанными группами, объединены и

составлены потоком миниатюрных ручейков, которые текут по поверхности земли и образуют впадины для их приема (см. № 3 и 4, стр. [163](#)). Сила приливов и течений на морском берегу иллюстрирует тот же принцип и дает нам великолепные уроки композиции, не только в тонких линиях, выделяемых скульптурным песком, но и в гармоничном сочетании масс гальки и ракушек, водорослей и наносов, упорядоченных движением волн.



(1) AND (2) MOVEMENT IN A PROCESSION,
(3) LINES LEFT BY A WATERCOURSE,
(4) LINES GOVERNING FALLEN DÉBRIS FROM A QUARRY.

Таким образом, мы можем увидеть, что принципы гармоничной композиции не являются результатом просто капризной фантазии или педантичного правила, но проиллюстрированы во всем видимом мире законами и силами материальной вселенной. Художник должен наблюдать и применять их в своей собственной работе по воссозданию.

ГЛАВА VII

О рельефе формы—Три метода—Контраст—Светотень и моделирование— Использование контраста и плоскостей при проектировании рисунка—Декоративный рельеф—Простой линейный контраст—Рельеф линейным затенением—Различные акценты в рельефе формы с помощью линий затенения—Рельеф только с помощью света и тени без контура—Фотографическая проекция—Рельеф с помощью различных плоскостей и контрастов вогнутых и выпуклых поверхностей в архитектурной лепнине—Моделируемый рельеф—Декоративное использование света и тени и различных плоскостей в моделировании и резьбе—Египетская система рельефной скульптуры—Греческая и готическая архитектурная скульптура, на которую повлияли структурные и декоративные ощущения — Скульптурные надгробия, Медали, Монеты, Драгоценные камни—Флорентийские рельефы пятнадцатого века -Дезидериоди Сеттиньяно.

Мы переходим теперь к рассмотрению различных средств и приемов выражения рельефа в линиях и формах.

Мы можем определить форму в контуре и придать ей различные качества выражения, изменяя качество и последовательность нашего контура, и мы можем добиться самых разных видов декоративного эффекта за счет использования линий различной степени толщины; но если мы хотим придать ей силу и цвет и более выразительно выделить ее на фоне, мы должны дополнить наш контур.

Три способа выражения облегчения

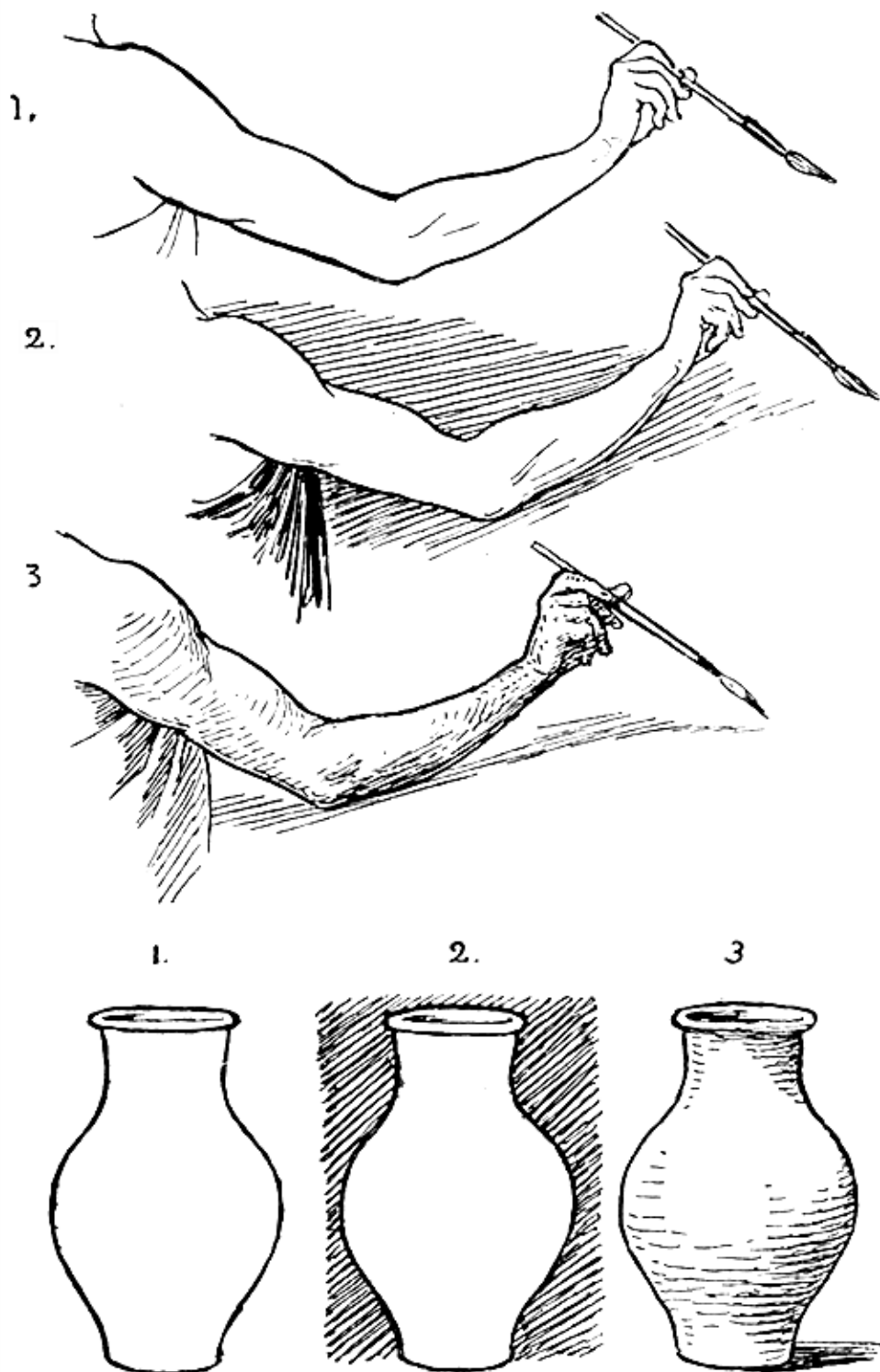
Существует три основных метода или системы придания рельефа путем дополнения нашего плана.

Один из них - это метод придания рельефности форме с помощью контрастов тона, цвета или оттенка.

Другой - посредством выражения света и тени, а третий - посредством рельефной лепки.

Теперь, по-прежнему придерживаясь выражения с помощью линии, три руки, которые я нарисовал (стр. [167](#)), иллюстрируют: (1) форму только в общих чертах; (2) метод контраста; и (3) метод света и тени. Три горшка внизу иллюстрируют те же три стадии более простым способом.

В номере первом мы видим контур, определяющий форму в чистом виде: во втором номере форма смягчена полутонem, образованным диагональными линиями, образующими за ней плоскость или фон. Рука еще больше облегается темной драпировкой. Цифра три показывает рельеф, подчеркнутый линиями, подчеркивающими форму руки и округлость горшка, а также отбрасываемыми формами тенями.



THE RELIEF OF FORM: (1) BY OUTLINE, (2) BY CONTRAST, (3) BY LIGHT AND SHADE.

Система выражения рельефа, которую я назвал рельефом по контрасту, включает в себя два вида контраста: есть контрасты линии и формы, и есть контрасты плоскостей тона или оттенка и локального цвета. Мы можем считать, что метод контраста охватывает, как правило, все формы рисунка и определенные виды графического оформления. Метод выражения рельефа с помощью линии, как правило, охватывает все формы черно-белого дизайна, графические наброски, рисование пером и работу с точкой всех видов.

Применяя принцип контраста к дизайну рисунка, мы можем даже в ограниченном диапазоне черно-белых и полутоновых тонов (выраженных линиями) добиться значительного декоративного эффекта. Во-первых, за счет выделения нашего рисунка, ранее обрисованного в общих чертах, на черном фоне (как в № 1 и 2, стр. [169](#)), увеличения насыщенности эффекта и получения второй плоскости за счет обработки нижней части открытым тоном линии.

Простые контрасты темного на светлом или светлого на темном эффективны и достаточны для многих целей, таких как создание границ (как в № 2 и 3, стр. [169](#)).

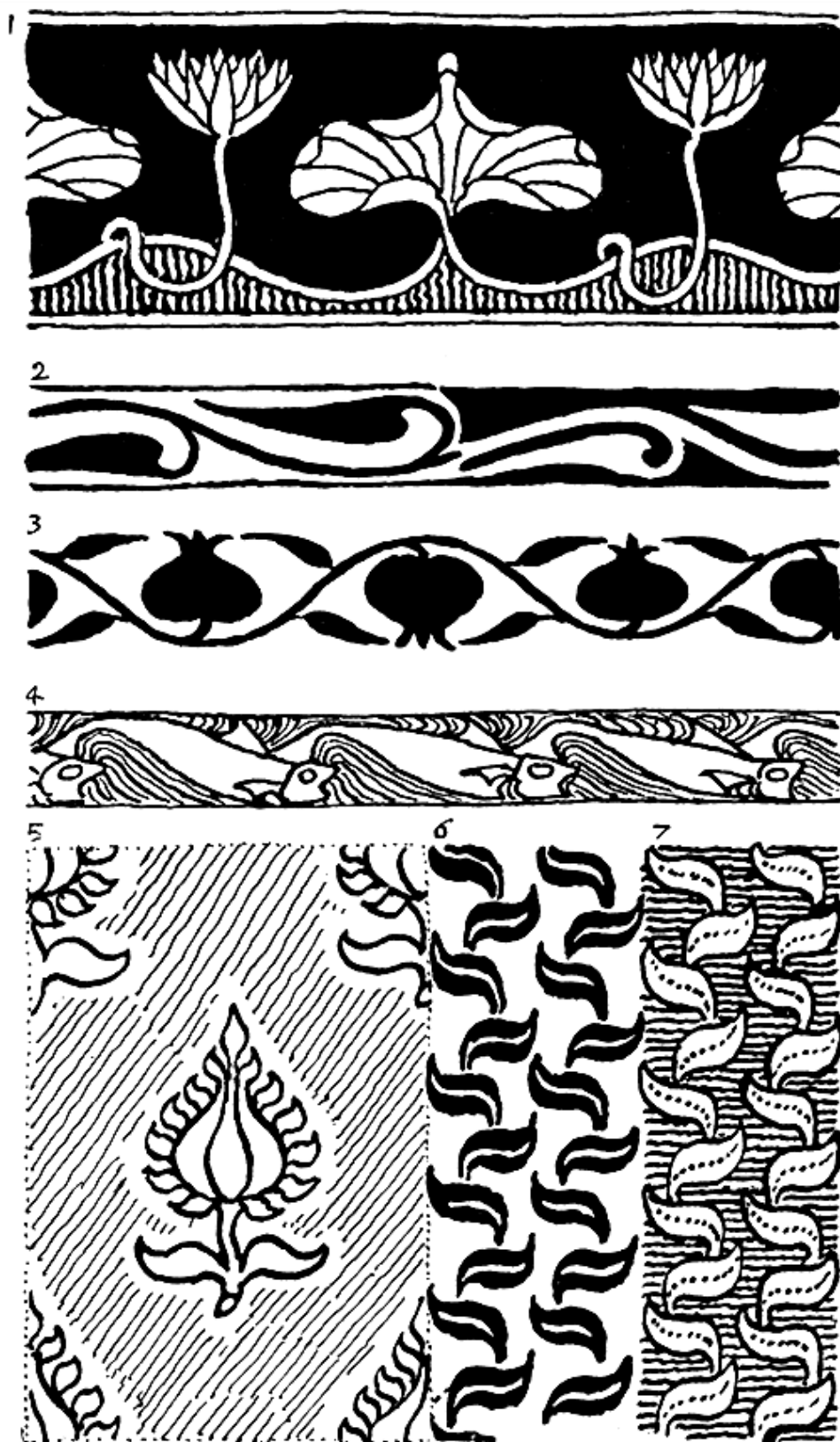
Когда требуется более легкий рельеф и эффект, повторяющиеся формы в бордюре часто достаточно подчеркиваются оттенком открытых линий: движение и разнообразие придаются за счет того, что они повторяют незначительные изгибы последовательных форм, как в этом случае (№ 4, стр. [169](#)), предполагается движение воды за рыбой.

Связь простой основы с фигурой узора также является важным моментом; действительно, простые части узора или промежутки между ними так же важны для узора, как и фигурные части.

В конструкциях, предназначенных для различных производственных процессов, таких как набивные или тканые ткани, обои и т.д., где для повторения рисунка используются блоки или валики, степень гладкости по отношению к фигурным частям должна в некоторой степени определяться практически допустимым размером повторения: но в определенных пределах возможно большое разнообразие пропорций.

Простой, но по сути декоративный принцип заключается в сохранении определенного равенства между фигурными массами и грунтовыми массами. Рисунки листьев (№ 6 и 7, стр. [169](#)) состоят просто из повторения и переворачивания одного элемента. Выразительный эффект достигается за счет того, что листья выделяются черным цветом на белом фоне (как в № 6), в то время как более плоский и мягкий эффект получается в результате нанесения их на плоскость полутонового цвета, выраженную горизонтальными линиями, с эффектом рельефа, аналогичным тому, который был бы получен при ткачестве основы.

Для больших поверхностей большего покоя и достоинства рисунка можно добиться, если большую долю повтора занимать грунт (как в № 5, стр. [169](#)).



RELIEF OF FORM AND LINE IN PATTERN DESIGN BY MEANS
OF CONTRAST AND THE USE OF PLANES.

Действительно, мы можем принять за общий принцип, что чем больше промежутки между основанием, плоскостью или полем рисунка, тем светлее они должны быть по тону, иначе необходимая плоскостность может быть утрачена. Можно сказать, что рельеф в дизайне

рисунка добавляет интереса и богатства, не теряя при этом плоскостности и покоя дизайна в целом. Когда рисунок и грунт примерно одинаково сбалансированы по количеству, грунт может быть насыщенным и темным, причем самым темным по мере уменьшения промежутков, где показан грунт. Рисунок узора, выполненный светлым рельефом на темной плоскости, как правило, требует более полной формы, чем темный рисунок на светлой основе.

Декоративный Рельеф

В декоративных работах часто полезно и эффективно использование контраста в рельефе деталей рисунка, как, например, темное растушевывание или обработка черным или ровным тоном чередующейся нижней стороны перевернутой окантовки листа.

Декоративная ценность этого принципа признается дизайнерами-геральдистами при обработке накладки шлема, которая в прежние времена рассматривалась просто как свисающая или развевающаяся полоска драпировки с подкладкой другого цвета, благодаря которой она разглаживается, свисая простыми спиральными складками. Этот орнаментальный элемент был разработан дизайнерами пятнадцатого и шестнадцатого веков в виде сложных узоров в виде завитков, исходящих из кольца шлема и окружающих щит: но принцип загнутой подкладки остался, часто пестрый и обогащенный геральдическими узорами (см. Иллюстрации, стр. [172](#), [173](#)).[\[4\]](#)

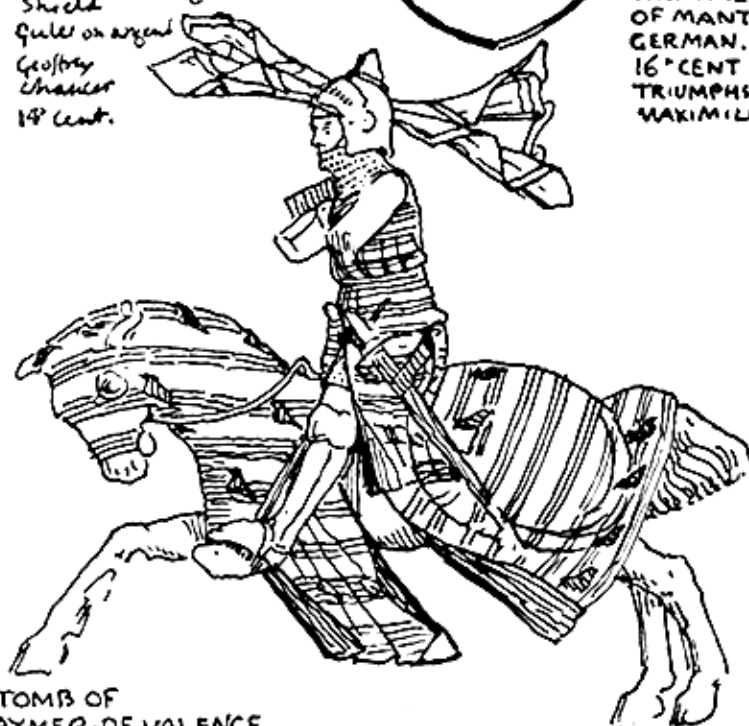
[\[4\]](#) Повышенное значение, придаваемое мантии в более поздние времена, возможно, было связано с исчезновением доспехов рыцарского коня и его плаща, на которых первоначально были изображены его герб и цвета. На мантиях более поздних времен были изображены геральдические цвета рыцаря, когда, будучи облаченным в пластинчатые доспехи, не было другого способа отобразить их, кроме как на щите. В декоративном плане, конечно, каминная доска представляет большую ценность для дизайнера геральдики, позволяя ему формировать гораздо более изящные композиции, сочетать разнообразные и жесткие элементы со свободными и плавными линиями и массивами, а также придавать панелям большее богатство и эффект, будь то резьба или роспись, или и то, и другое.



counterchanged
shred
Gules on argent
Geoffrey
Chaucer
14th Cent.



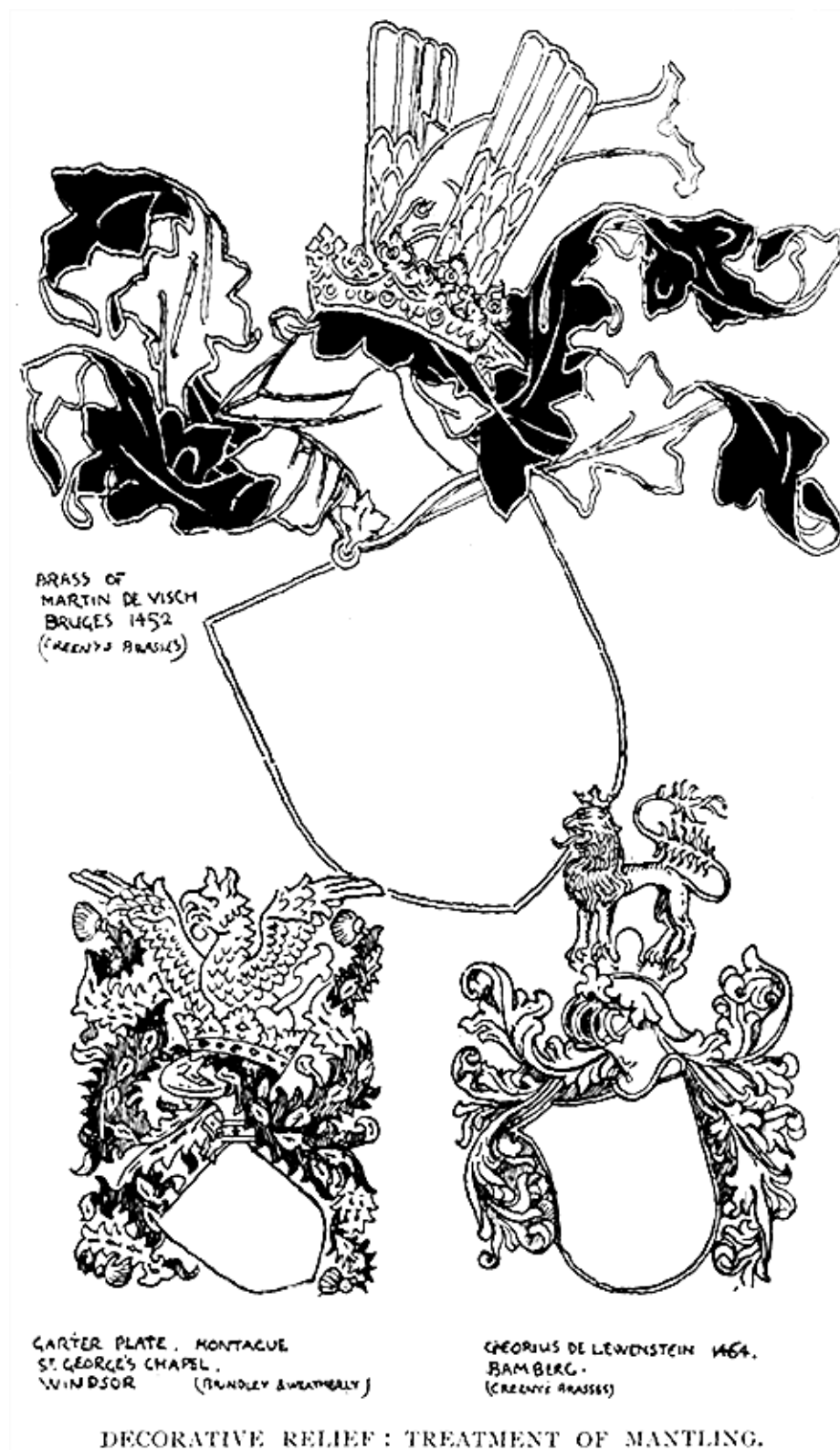
TREATMENT
OF MANTLING
GERMAN. EARLY
16th CENT
TRIUMPHS OF
MAXIMILLIAN



TOMB OF
AYMER DE VALENCE
WESTMINSTER ABBEY
EARLY 14th CENTURY



DECORATIVE RELIEF: COUNTERCHANGE, TREATMENT OF MANTLING, FOURTEENTH AND SIXTEENTH CENTURIES.



Использование подгузников

Принцип контраста в геральдике также соответствует нашему принципу рельефа по контрасту, и хотя его главное очарование заключается в разнообразии форм и цветовых сочетаний, его можно выразить черным и белым, и он остается универсальным принципом во всем декоративном искусстве. Декоративный эффект и очарование рельефа крупных и смелых форм на богатых и нежных подгузниках также являются важным ресурсом

дизайнера. Монументальное искусство средневековья предоставляет множество примеров применения этого принципа в орнаментальной обработке. Миниатюрист двенадцатого и тринадцатого веков постоянно размещал свои группы фигурок на покрытой пеленками площадке. Скульптор-архитектор изобразил широкие массы струящихся драпировок и смелую проекцию своих изображений и лежащих фигур с помощью изящно вырезанных подгузников на поверхности стены позади них. Такое обращение часто можно увидеть в заглубленных гробницах четырнадцатого века.

Резцы мемориальных латуней, опять же, особенно в континентальных образцах, демонстрируют приверженность тому же принципу. Длинные вертикальные линии драпировок дам и священнослужителей, широкие массы геральдических плащей или рыцарских доспехов, богатые и тяжелые меховые одеяния бюргеров часто изображены на красивых подгузниках или арабесках, обычно олицетворяющих какой-либо геральдический знак, девиз или эмблему человека или семьи, чью могилу они украшают. Такое оформление строго линейно, но в своих пределах, и, возможно, из-за них мы находим в этой области дизайна чрезвычайно замечательные работы, как для очерчивания характера и декоративной обработки, так и для декоративного изобретения, контролируемого строгой экономией линий.

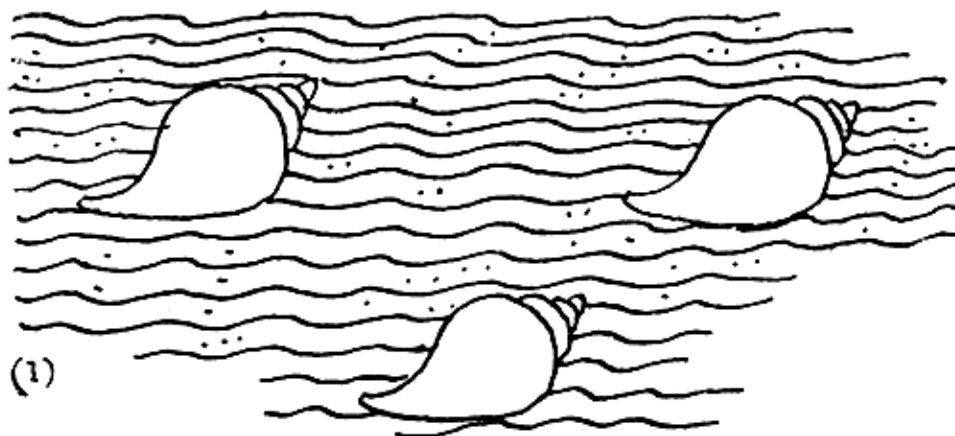


RELIEF UPON A DIAPERED GROUND : BRASS OF MARTIN
DE VISCH, BRUGES, 1452.

Облегчение формы линейным штрихованием

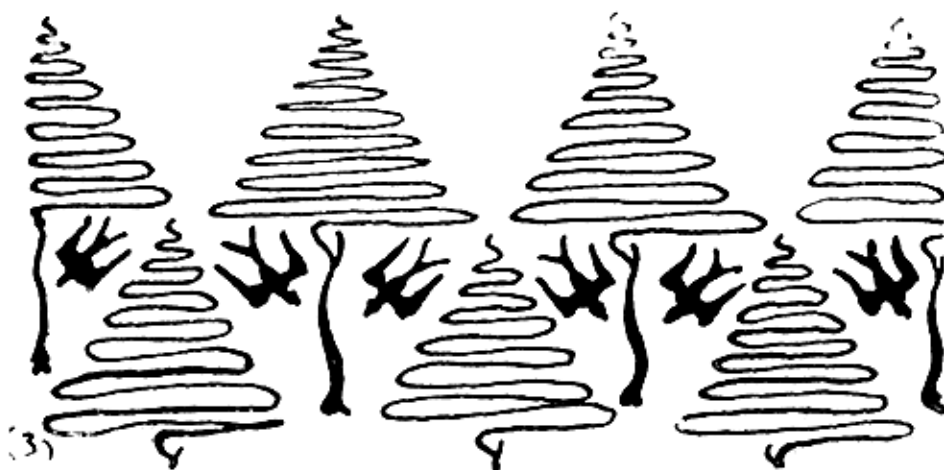
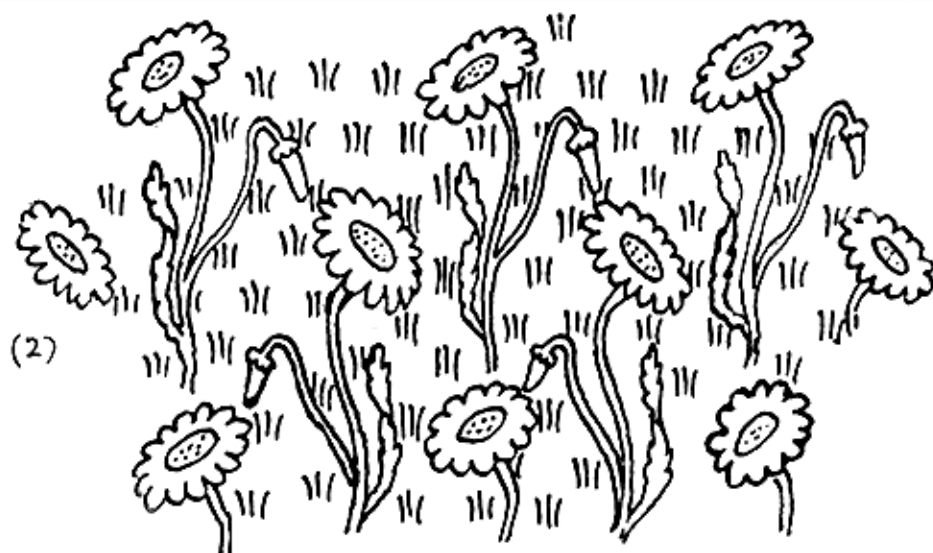
Это подводит нас к рассмотрению нашего второго метода рельефа с помощью линии.

Возьмите любые простые смежные элементы, чтобы сформировать повторяющийся узор, скажем, спиральные ракушки, разместите их с определенными ритмичными интервалами, и мы сможем объединить их и в то же время придать им рельефность, заполнив грунт серией волнистых линий, напоминающих ребристый песок. Добавьте несколько точек, чтобы смягчить и разнообразить эффект, и мы получим узор определенной сбалансированности и консистенции (№ 1, стр. [177](#)).



RELIEF IN PATTERN DESIGN BY MEANS OF SIMPLE LINEAR CONTRASTS.

С более разнообразной и сложной формой цветка, но обработанной очень абстрактно, с размещением ромашек в ряд горизонтально и переворачиванием веточки для другого ряда, у нас есть еще один мотив, который связан и уравновешен, а также смягчен намеком на травинки в группах из трех слегка расходящихся вертикальных штрихов (№ 2, стр. [177](#)). Узор из двух элементов, опять же, может быть сформирован еще более простым способом с помощью линейного контраста, как в № 3, где пирамидальные деревья образованы непрерывным змеевидным росчерком пера, заканчивающимся спиралевидным стеблем. Диагональное расположение деревьев образует клетку, интервалы между которой могут варьироваться контрастными черными массами птиц.



RELIEF IN PATTERN DESIGN BY MEANS OF SIMPLE LINEAR CONTRASTS.

В графическом рисовании линии для выражения форм в рельефе света и тени часто необходимы для придания дополнительной силы даже там, где не требуется высокой степени реалистичности. Оттенка, образованного горизонтальными линиями, достаточно, чтобы выделить лицо из фона и придать ему солидности, в то время как локальный цвет может быть придан волосам и в то же время служить для выделения листьев венка, окружающего голову (см. Иллюстрацию, стр. [178](#)).



RELIEF BY ADDING SHADING LINES TO OUTLINE.

Богатый эффект гроздьев яблок, растущих среди листьев, вряд ли можно было бы представить без использования линий, выражающих светотень, промежутков самого глубокого оттенка, переходящих в сплошной черный (стр. [178](#)). Добавляя линии таким образом для придания рельефа, дополнительной насыщенности или силы, рисовальщик на самом деле разрабатывает систему линий на основе своего контура, которая может обладать такими же декоративными свойствами, как и сам контур. В то же время нет ничего более характерного для художника, чем способ использования таких линий, и, конечно, выбор направления и расположения таких линий будет иметь решающее значение для эффекта рисунка.

Там, где цель состоит в том, чтобы выразить фигуру в широких массах света и тени, использование серии диагональных линий является эффективным и, вероятно, наиболее удобным и быстрым методом при работе пером (см. стр. [179](#)). Эта система передачи широких поверхностей тени широко использовалась итальянскими мастерами эпохи Возрождения в их быстрых набросках пером и этюдах фигур, и их рисункам придается определенная широта и стиль, отчасти благодаря простоте этой линейной обработки.



RELIEF OF FORM BY DIAGONAL SHADING.

Курсив

Несомненно, чем проще система линий, используемая для придания рельефа фигурам, тем лучше, если достигается конкретное выражение, к которому мы стремились, и, как правило,

мы должны стремиться получить необходимую силу и глубину без использования перекрестных линий или множества различных направлений линий при растушевке фигуры: но, при любом мастерстве рисования, индивидуальность художника обязательно проявится, и маловероятно, да и нежелательно, чтобы какие-либо два художника в очереди давали совершенно одинаковый отчет о факте природы или воспроизводили образы в своем сознании. в одних и тех же формах, точно так же, как мы не должны ожидать, что два писателя будут выражать свои идеи в одних и тех же терминах.

Вид и степень акцента на различных частях, выбор момента или факта - все это, естественно, привело бы к значительным различиям в трактовке. Три наброска танцовщицы в юбке приведены как примеры различных эффектов и экспрессии, которые можно получить при воспроизведении одного и того же предмета (стр. [181](#)).



DIFFERENT METHOD AND DIFFERENT EMPHASIS IN RELIEVING
FORM BY SHADING LINES.

В А основное внимание уделяется широкому рельефу белого платья на фоне пола и фона, а также более темному оттенку волос. На Б очертания фигуры подчеркнуты широкой светотенью и отбрасывают тень, а платье смягчено расходящимися складками. В С движение

более быстрое, линии последовательных волнообразных складок, расходящихся по спирали от плеч, являются главным средством передачи этого, в то время как голова и руки выделяются сильным рельефом на темном фоне, причем отбрасываемая тень имеет более светлый тон.

Направление линий, используемых для придания рельефности формам и выражения моделирования и деталей, должно во многом зависеть от индивидуального вкуса и чувств, а также от знания формы. Также присутствует элемент красоты дизайна, и возникает вопрос между этим и силой или буквальностью — разницей между исследованием или прямой записью с натуры и дизайном с чисто декоративной целью или композицией, направленной главным образом на выражение определенной идеи или эмоции.

Такие соображения в конечном итоге будут определять выбор и использование линии, степень рельефа и ударения, поскольку они, а также направление самой линии - это слоги и слова, которые передадут смысл произведения в сознание смотрящего.

Изучение мастеров этого направления — Дюрера, Тициана, Мантеньи, Гольбейна — расскажет нам о его возможностях и ограничениях. Ограничения метода и материала также будут мощным фактором в определении стиля при использовании линии и в экономии ее использования.

Жирная четкая линия, подходящая для факсимильной гравюры на дереве, широкая и простая обработка линии сплошным черным цветом, используемая в блоке линий, вырезанных по дощечке, для использования с цветными блоками, сравнительно свободный и безусловный рисунок пером для блока процесса поверхностной печати - все это, наконец, придаст нашей работе определенный характер, выходящий за рамки наших собственных особенностей в использовании пера или кисти.



ALBERT DÜRER'S PRINCIPLE IN THE TREATMENT OF DRAPERY:
FROM THE WOODCUT IN THE "LIFE OF THE VIRGIN"
SERIES.

Кстати, можно узнать полезные вещи, такие как принцип Альберта Дюрера придавать объем своим фигурам и деталям, особенно заметный в его обращении с драпировками, когда линии переходят в сплошной черный цвет и выражают более глубокие складки, придавая фигуре акцент и солидность (стр. [183](#)). Приведенные здесь репродукции эскизов драпировок Филиппино Липпи и Рафаэля также демонстрируют тот же принцип.



ALBERT DÜRER : PEN-DRAWING.

Фигура или объект любого вида, видимый при полном освещении и тени, рельефен по любому из своих краев либо как темный на фоне светлого, либо как светлый на фоне темного, и таким образом мы распознаем его как сплошную форму; границы естественного света и тени определяют его и проецируют с фона на изображение. Конечно, могут быть бесконечные модуляции между светлой частью, полутонами и самыми темными частями; но этот общий принцип управляет всеми работами, представляющими свет и тень.



FILIPPINO LIPPI: STUDY OF DRAPERY.

Это, по сути, принцип рельефа формы, изображаемой на плоской поверхности.



RAPHAEL: STUDIES OF DRAPERY.

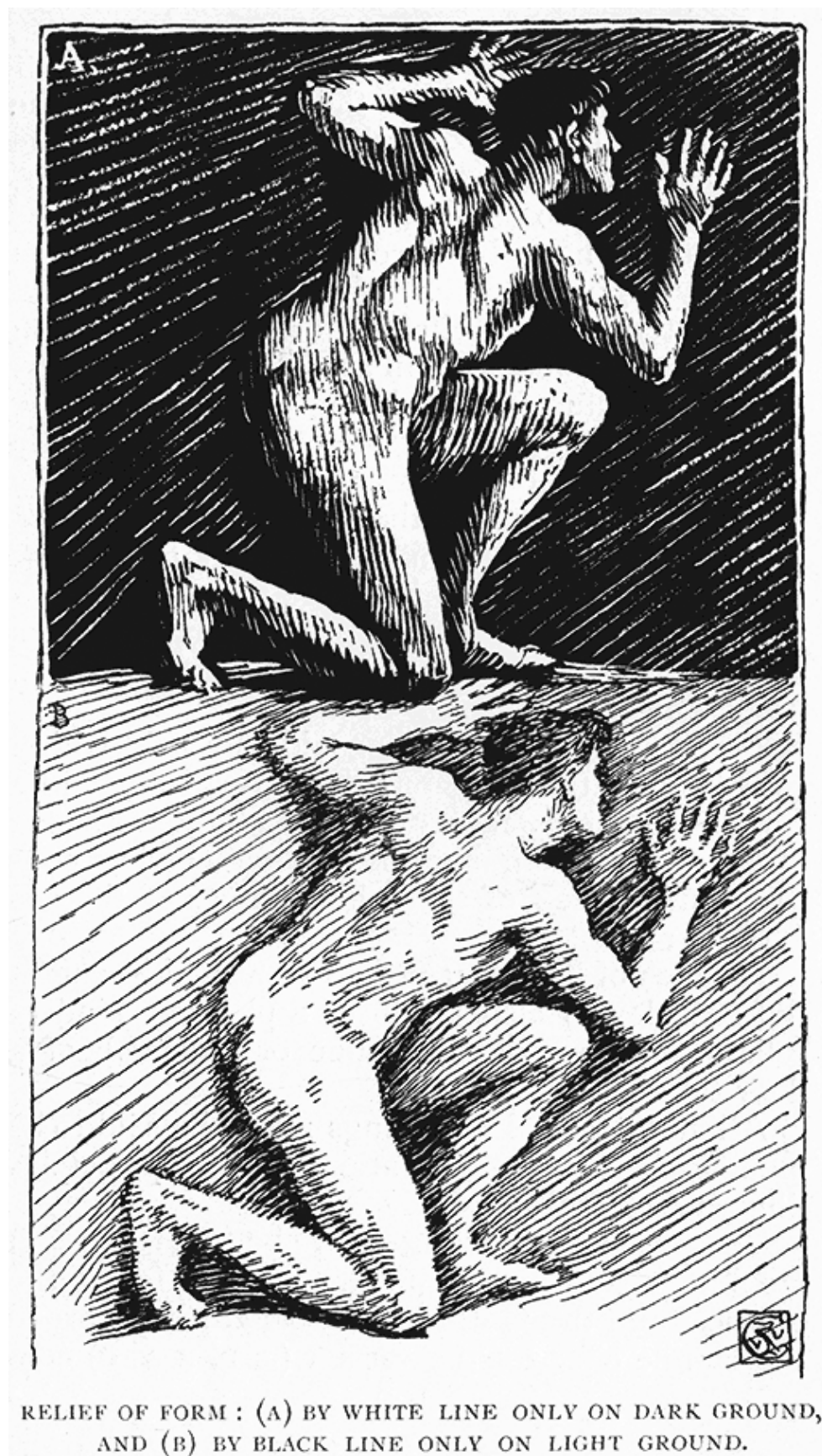
Рельеф только благодаря свету и тени

Если цель рисовальщика состоит в том, чтобы изобразить *внешний вид* фигуры или любого объекта в полной естественной светотени с помощью пера или другого острья, он может сделать это вообще без использования контура, а просто соблюдая этот принцип и определяя границы светлого на темном или полутоновом в их соответствующих массах и соотношениях. набросок человека с мотыгой (стр. [188](#)) призван проиллюстрировать этот метод.



Существует также метод представления формы в рельефе посредством работы только с белой линией на темном фоне, при этом моделирование и плоскости поверхности полностью выражаются таким образом (как в А, стр. [189](#)). Это можно назвать рисованием с

помощью *света*, и его можно противопоставить противоположному методу работы с помощью черной линии только на светлом фоне или рисованию с помощью *тени* (как в Б, стр. [189](#)).



RELIEF OF FORM : (A) BY WHITE LINE ONLY ON DARK GROUND,
AND (B) BY BLACK LINE ONLY ON LIGHT GROUND.

Еще один метод, при котором эффект рельефа может быть получен, возможно, более легко и быстро, заключается в работе на бумаге полутонного цвета, рисовании формы карандашом, мелом или кистью, блокировании более темных теней и усилении яркого освещения белыми штрихами. Однако эти белые штрихи должны быть строго ограничены самым высоким уровнем освещения. Этот метод представлен используемыми в этой книге полутонными блоками, которые были взяты из рисунков, сделанных на коричневой бумаге и окрашенных белым.

Принцип фотографии

Определение формы с помощью света - это строго принцип фотографии, который постигает и иллюстрирует дополнение рельефа с помощью тени, и я думаю, что именно под влиянием фотографии современные черно-белые художники так часто работали над этими принципами. В качестве примеров можно привести рисунки Фредерика Уокера и Чарльза Кина. Однако я надеюсь вернуться к этой теме позже.

Рельеф в архитектурной лепнине

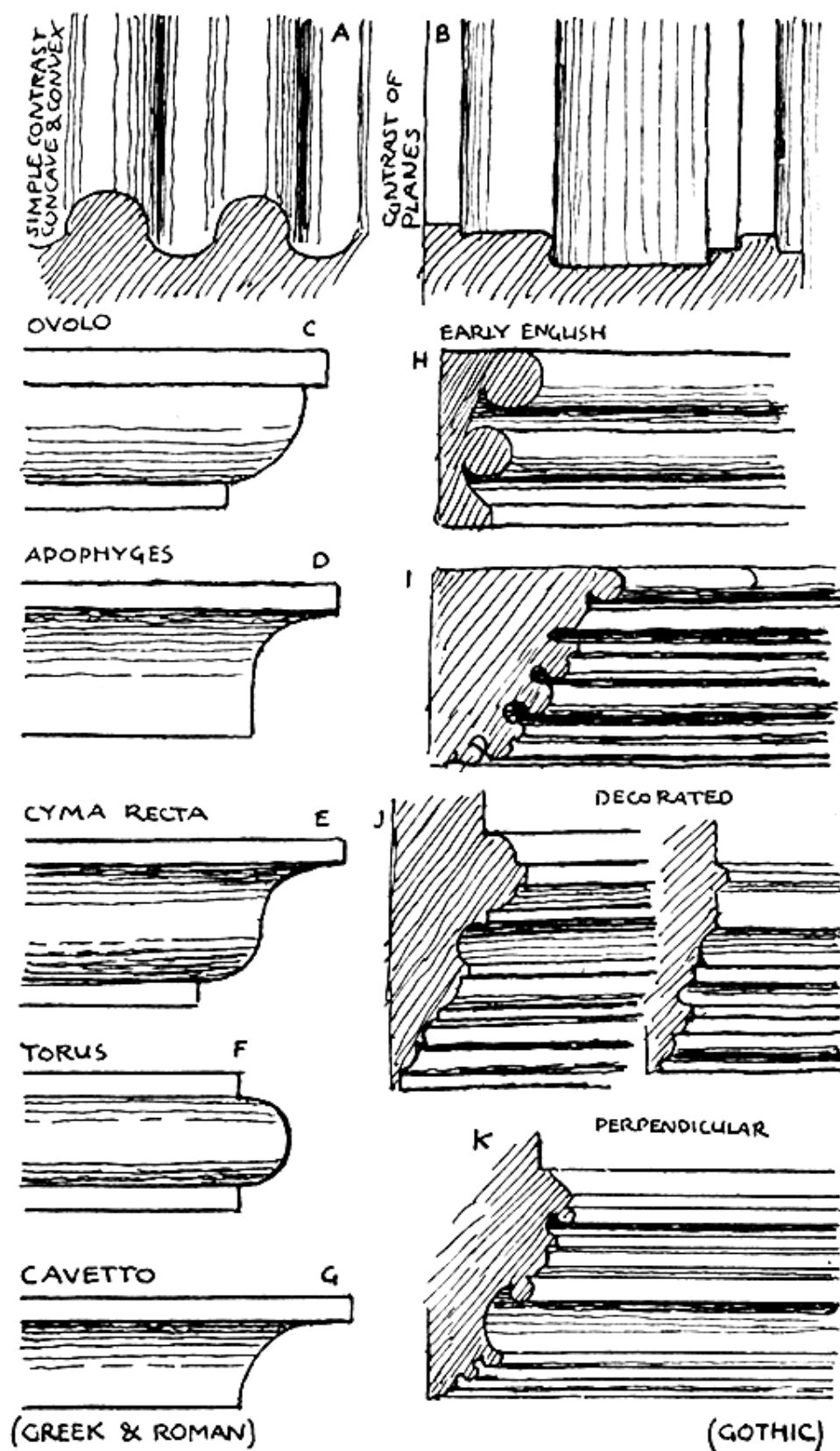
До сих пор мы рассматривали рельеф формы с помощью линии. Теперь мы подходим к тому, что можно назвать рельефом формы с помощью реальной формы и плоскости, или моделированием в реальном свете и тени, как в архитектуре, работах скульпторов и резчиков. Затем рельеф достигается за счет контраста фактически различных плоскостей, форм, поверхностей и текстур. Простейшие иллюстрации принципов моделируемого рельефа можно найти в архитектурной лепнине, с помощью которой здания облегчаются и обогащаются, а важные структурные или функциональные детали подчеркиваются, например, в карнизах и ребрах сводов, арках и проемах.

Расположите вогнутую лепнину рядом с выпуклой горизонтально или вертикально, и в результате получится определенный приятный эффект контрастирования света и тени, напоминающий повторяющиеся вогнутость и выпуклость набегающих морских волн (А, стр. [191](#)).

Ряд плоских плоскостей разной ширины и на разных уровнях также создает приятный рельеф, который можно использовать в рамке для картины или дверном косяке (В).

Можно сказать, что все архитектурные элементы лепнины представляют собой модификации или комбинации принципов, проиллюстрированных этими двумя.

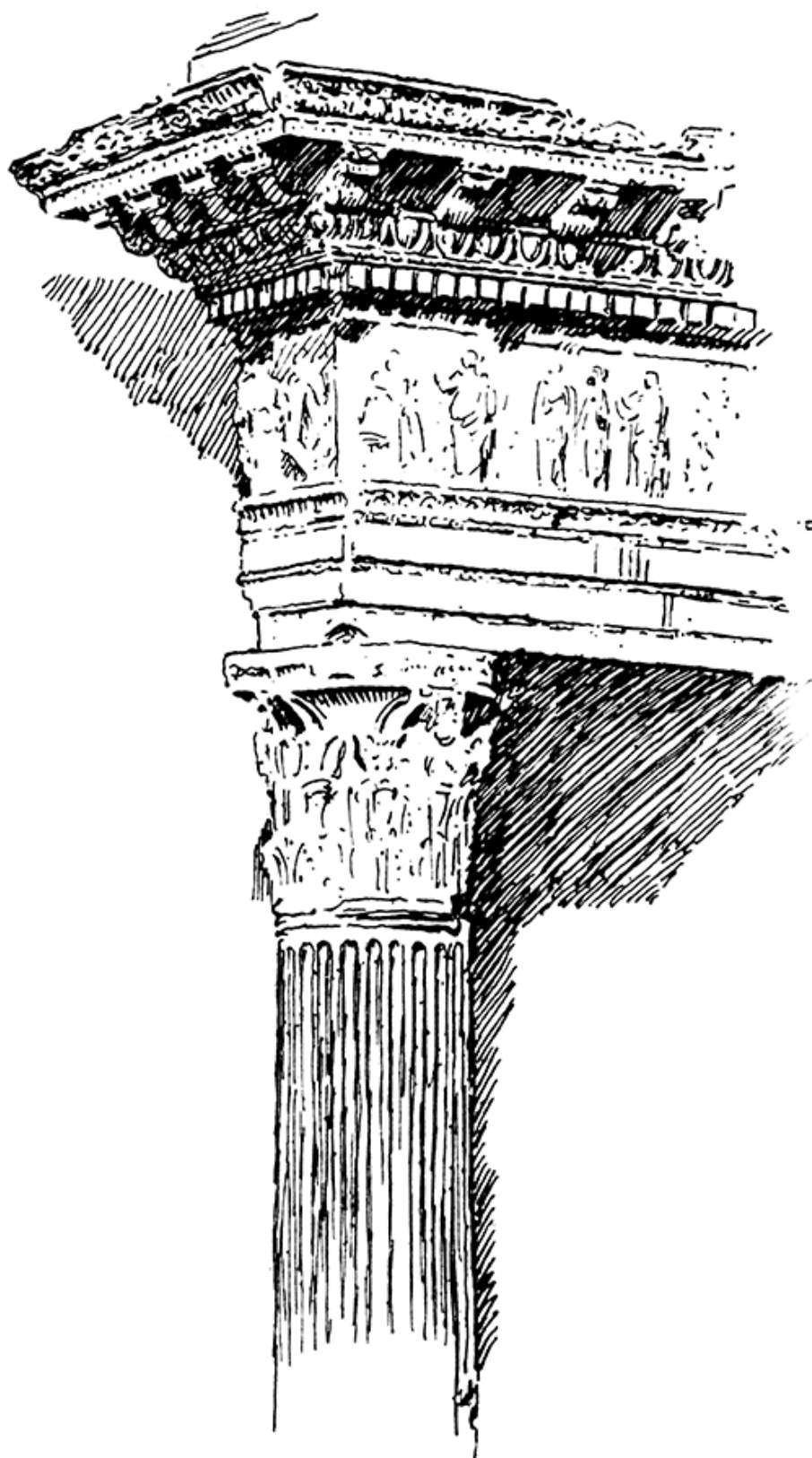
Лепнина может вызывать самые разные ощущения, и если мы сравним два типа, классическую и готическую, то сравнительно широкий и простой эффект первой (С, D, E, F, G) контрастирует с богатством и разнообразием и более сильным эффектом света и тени, создаваемым глубокими вырезами, во второй (H, I, J, K).



RELIEF IN ARCHITECTURAL MOULDINGS.

Римляне, однако, добились богатых и очень декоративных эффектов при использовании этих типов лепнины, поскольку они вновь появились в коринфском ордере: овало, вырезанное в форме яйца и дротика, с Астралагусом внизу, прямая мышца над скобками

карниза, отбрасывающая смелую тень, и как на карнизе, так и в углублении под зубцами, украшенном резьбой, как видно на великолепном фрагменте Форума Нерва.



ROMAN TREATMENT OF CORINTHIAN ORDER, FORUM OF
NERVA, ROME.

Когда мы переходим к более сложным проблемам фигурного моделирования и скульптуры, это всего лишь продолжение и развитие того же принципа контраста плоскостей, рельефа плоскости на плоскости, форм на одной плоскости и форм на формах во многих плоскостях. От контраста бусин и впадин мы переходим к рассмотрению контраста между округлым выступом и извилистыми складками драпировки; от ритма завитка аканта мы переходим к менее очевидному, но тем не менее существующему ритму скульптурного фриза.

Линия, можно сказать, управляет композицией моделиста и скульптора, но форма и ее светотеневая обработка дают ему средства орнаментации. Изящные контуры лиц и конечностей, контрастирующие со спиралевидными и расходящимися складками драпировки, или пышные гроздья листьев и плодов, формы животных и крылья птиц — вот его декоративные ресурсы.

Египетские рельефы

Ранние стадии развития рельефной скульптуры можно увидеть в монументальных произведениях Древнего Египта.

Простой резаной работать по-видимому, был первый этап, а потом слегка форм по образцу или округлыми, по краям в полости затонувших контур.

Таким образом, большие фигуры и таблицы иероглифических надписей были вырезаны на обширных фресковых поверхностях и перенесены через стыки каменной кладки, не нарушая ровности и покоя поверхности стены (стр. [195](#)). Египтяне, действительно, похоже, относились к своим стенам скорее как к книгам для записей и высказываний, символам и иероглифам.



EGYPTIAN SYSTEM OF SCULPTURED RELIEF: THEBES.

Господа . Перро и Чипиес в своей "Истории древнего искусства Египта" говорят о трех процессах обработки египетских рельефов (том ii, стр. 284):

1. За ним последовали "Греки", в которых фигуры остаются выделяющимися на гладком ложе, иногда слегка выпуклые вблизи контуров (см. Иллюстрацию, стр. [196](#)).
2. Где фигуры рельефно вылеплены в углублении глубиной от дюйма до полутора дюймов.

3. Там, где поверхность фигур и ложе или поле рельефа находятся на одном уровне (см. Иллюстрацию, стр. [196](#)), контуры обозначены полыми линиями, вырезанными в камне; очень слабая лепка, немногим больше силуэта, в котором контур показан углублением, а не росчерком карандаша или кисти.

Можно было бы изменить порядок следования этих трех процессов на противоположный, исходя из предположения, что № 3 был самым ранним процессом и что он возник, как я предположил, из практики представления форм только вырезанными линиями.

Несомненно, существует сильное семейное сходство в методе между египетскими рельефами и ассирийскими, персидскими и архаично-греческими; и существует гораздо большая разница в обращении между архаично-греческой рельефной скульптурой и работами фидианского периода, чем между архаичными работами трех названных рас.

Строгие фресковые и декоративные условия, которые определяли античную скульптуру, без сомнения, придавали греческой скульптуре в ее совершенстве определенное достоинство, простоту и сдержанность, а также в значительной степени объясняли тот ритмический контроль невидимых структурных и орнаментальных линий, который проявляется в таких произведениях, как панафинейский фриз. Это была строго каменная скульптура, ставшая частью поверхности стены.

GREEK RELIEF.
ELEUSIS.



EGYPTIAN
RELIEF.
DENDERAH.



Структурное и декоративное чувство также сильно проявляется в готической скульптуре благодаря ее тесной связи с архитектурой, поскольку, когда она не была неотъемлемой частью сооружения, она всегда была неотъемлемой частью выражения здания, и именно это определяло его декоративное оформление, его масштаб, систему и степень рельефа.

На папертях галло-римских церквей Франции XII века фигуры, занимавшие место опор, стали колоннообразными по обработке, извилистые формализованные драпировки обернулись вокруг удлиненных фигур или ниспадали вертикальными складками, как на фигурах в западных дверях Шартрского собора (стр. [199](#)). Линии дизайна скульптурного тимпана были строго соотнесены с пространством, а степень и обработка рельефа четко ощущались в отношении архитектурного эффекта (стр. [201](#)).



CHARTRES CATHEDRAL: CARVING ON THE WEST FRONT.



Архитектурное влияние

В скульптурных гробницах средневековья, с их лежащими фигурами и геральдическими украшениями, мы снова видим этот архитектурный смысл, влияющий на трактовку формы и рельефа, поскольку эти памятники были строго архитектурными украшениями, часто включавшими его формы и детали и часто встроенными в структуру самой церкви или собора, как в случае с углубленными гробницами и балдахинами XIII и XIV веков.

По мере того, как скульптуры отделялись от здания и стен и появлялись в полном рельефе по кругу, хотя все еще как бы несли с собой воспоминание о своем происхождении в форме лепного пьедестала, архитектурный контроль становился все менее и менее ощутимым, и, как следствие, статуи все меньше и меньше были связаны со своим окружением. Индивидуальное чувство скульптора или традиции его школы и воспитания сами по себе влияли на его трактовку, пока мы не получим случайную, драматичную или сентиментальную изолированную фигуру или группу современности.

Медали и монеты

Примечательно, однако, что даже в небольших работах моделиста, резчика или скульптора средневековья или раннего Возрождения всегда присутствует ощущение декоративности и структурности. Мы видим это в резных украшениях сидений и мебели, в дизайне и обработке монет, печатей, драгоценных камней и медалей. Эти последние со времен древних греков представляют собой прекрасные примеры декоративной обработки рельефа в строгом соответствии с объектом и назначением. Мастерство и вкус греков, по-видимому, были в значительной степени унаследованы художниками раннего итальянского Возрождения, такими как Пизано, чья знаменитая медаль Малатесты из Римини

представляет собой великолепный пример не только обработки портрета и сюжета на реверсе, идеально соответствующих его методу и назначению, но и художественного использования надписей в качестве декоративного элемента (см. стр. [203](#)).



Обработка и рельефность фигур и голов на плоских поверхностях металлов и монет, композиция, контролируемая круглой формой, всегда были прекрасным испытанием как модельного, так и декоративного мастерства и вкуса. Ширина достигается за счет плоскостности при обработке последовательных плоскостей низкого рельефа, которые

поднимаются до своего наивысшего выступа над землей, в случае головы в профиль, примерно в ее центре. Важно тонкое восприятие соотношения плоскостей поверхности, а также декоративный эффект, который достигается за счет расположения светотеневых масс и контраста текстур, таких как волосы и складки драпировки, с плавными контурами лиц и фигур и прямоугольными формами надписей.

В драгоценных камнях мы видим использование вогнутой поверхности, которая придает эффектный рельеф выпуклому рисунку на ней. Более смелый выступ выступающих частей здесь необходим в отличие от удаляющихся плоскостей, поскольку работа выполнена в столь малом масштабе, а также ввиду ее печатеобразного характера; ибо, конечно, именно метод придания формы надрезом и моделирование путем вырезания и выдалбливания придает особый характер драгоценным камням и печатям; и именно при формировании человеческих фигур создание формы серией овалов, о котором говорилось в предыдущей главе, приобретает действительно практическое значение: метод выдалбливания камня или металла при огранке драгоценного камня или изготовлении штампа и характер инструмента естественным образом ведет в этом направлении.

Desiderio di Settignano

Пожалуй, самый тонкий и красивый вид скульптурного или лепного рельефа можно найти в работах флорентийской школы пятнадцатого века, особенно в работах Донателло и Дезидерио ди Сеттиньяно, которые, кажется, действительно уловили чувство и дух лучшего греческого периода, со свежим вдохновением и подсказками от природы и окружающей жизни, а также с добавлением очарования изящества и нежности.

Трудно представить, что низкая рельефная резьба по мрамору может быть доведена до большего совершенства, чем на хорошо известном маленьком рельефе "Мадонна с младенцем" Дезидерио ди Сеттиньяно, который сейчас находится в Итальянском дворе музея Южного Кенсингтона. Изящные, но четко очерченные лица и руки, гладкие поверхности тела и складки драпировки, выступающие из различных плоскостей натуры или погружающиеся в нее из-за утонченности чувств и обращения, кажутся почти сродни искусству художника в нежности их выражения.

ГЛАВА VIII

О выражении рельефа в линейном рисунке—Графическая цель и орнаментальная направленность—Поверхностный внешний вид и конструктивная реальность—Случайности и основы—Представление и предложение естественной формы в дизайне—Внешнее видение и внутреннее видение.

Я уже говорил, что когда мы добавляем линии или оттенки тени, локальный цвет или поверхность к контурному рисунку, мы стремимся выразить форму более полным способом, чем это может быть сделано только контуром. Эти добавленные линии или оттенки создают то, что мы называем рельефом. В этом их назначение и функция, независимо от того, хотим ли мы с помощью этого дополнительного рельефа создать декоративный эффект или просто приблизиться к полному рельефу природы, поскольку, конечно, степеней рельефа много.

Рельеф в линейном рисовании

То, что можно назвать естественным принципом рельефа — той системой света и тени, с помощью которой фигура или любой твердый объект воспринимаются глазом как таковые, — состоит в том, что каждая часть формы приобретает больший или меньший контраст, казаясь темной на свету на ее фоне, особенно по краям. Фигура, полностью темная, скажем, в черной драпировке, выступающая на светлом фоне, могла бы считаться плоской, если бы не было видно отбрасываемой тени; то же самое и с обратной стороной — светлая фигура на темном фоне, — за исключением того, что в этом последнем случае, если освещение не было очень ровным, определенная концентрация света в верхних частях или модуляция тени в промежутках может выдать ее плотность (см. стр. [206](#)).



THE TWO PRINCIPLES OF CONTRAST IN BLACK AND WHITE.

Но если мы расположим фигуру так, чтобы свет падал с одной стороны, мы увидим, что она сразу выделяется жирным рельефом на широких светотеневых плоскостях, дополнительно подчеркнутых отбрасываемыми тенями (стр. [207](#)).



TREATMENT OF THE SAME FIGURE IN LIGHT AND SHADE.

Можно было бы изобразить или выразить фигуру или объект, освещенные таким образом, с помощью наложения только модуляций и плоскостей тени или с помощью добавления света только на тонированный фон. При черчении в черно-белых тонах неплохо

бы приучить себя к завершенности по мере продвижения, насколько это возможно, соединению контура и тени; но для этого требуется способность к прямому рисованию и верный глазомер, которых можно достичь только постоянной практикой. Небольшая предварительная основа из светлых линий для обозначения положения и пропорций, но недостаточно прочных, чтобы нуждаться в растирании, также является хорошим методом для тех, кто не чувствует себя достаточно уверенным в абсолютно прямом методе рисования.



EXPRESSION OF FORM BY LIGHT AND SHADE : (1) LIGHT AND SHADE WITHOUT OUTLINE ; (2) LIGHT AND SHADE ENFORCED BY OUTLINE.

Итак, в рисовании, как я, кажется, указывал ранее, не меньше, чем во всем искусстве, есть два основных руководящих принципа работы, которые можно различать.

I. Графическая цель.

II. Декоративная цель.

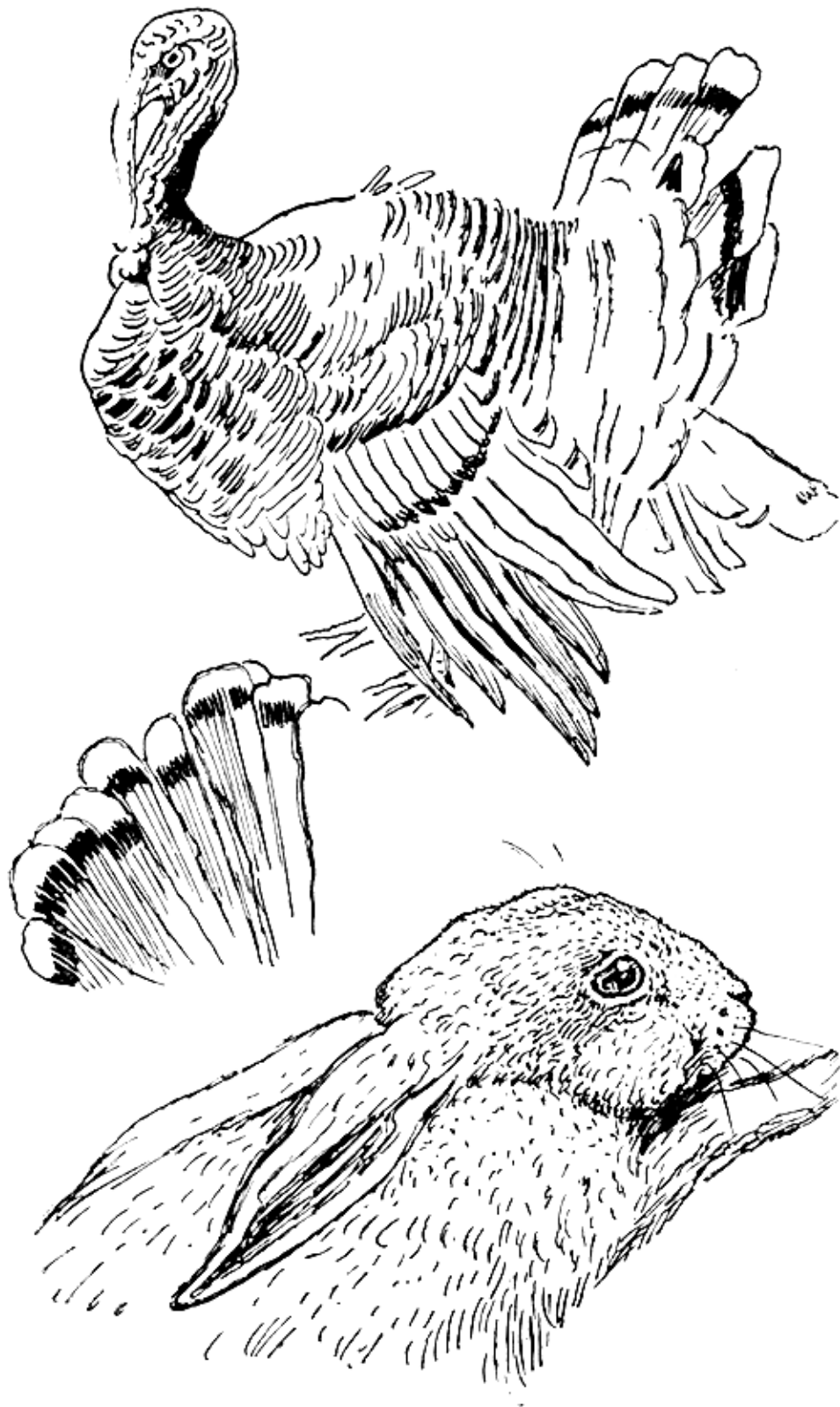
Графическая цель

Графическая цель — стремление передать форму именно такой, какой она кажется, — способность, всегда ценная для достижения любой нашей конечной цели, оставляет рисовальщику большую свободу в выборе и использовании линии или других средств получения рельефа, локального оттенка и тональности.

При линейной работе широкий рельеф плоских тонов тени может быть выражен линиями, приближающимися к прямым, наклонными по диагонали справа налево или слева направо, в зависимости от того, что кажется наиболее естественным для действия руки.

Качество наших реплик будет зависеть от качества, которое мы стремимся выразить. Мы будем вынуждены варьировать их в стремлении выразить другие характеристики, такие как текстуры и поверхности.

При рисовании меха или перьев, например, мы, естественно, должны варьировать качество и направление линий, используя прерывистые линии и точки для первых и плавные тонкие линии для вторых, в то время как дополнительная сила и рельефность будут получены, если нанести их на твердую черную основу. Сплошной черный цвет также для обозначения местного цвета или материала, такого как бархат, часто полезен как контраст при черно-белом нанесении линий, придающий насыщенность эффекту, которого нельзя добиться никаким другим способом (см. № 2, стр. [213](#)). Его ценность была по достоинству оценена ранними немецкими и итальянскими книжными иллюстраторами, а в наше время им почти в избытке пользуются некоторые из наших молодых дизайнеров, на которых в значительной степени повлияли Хокусай и другие японские художники, которые всегда искусно использовали сплошной черный цвет.



LINEAR EXPRESSION OF FEATURES, FEATHERS AND FUR :
NOTES FROM NATURE.

При рисовании линий очень полезный принцип, который следует соблюдать для придания солидности фигурам и объектам, заключается в том, чтобы линии - скажем, драпировки или тени — переходили в сплошной черный цвет в самых глубоких

промежутках форм, например, когда складки драпировки обволакивают фигуру, или в самих более глубоких складках (№ 1, с. [213](#)).

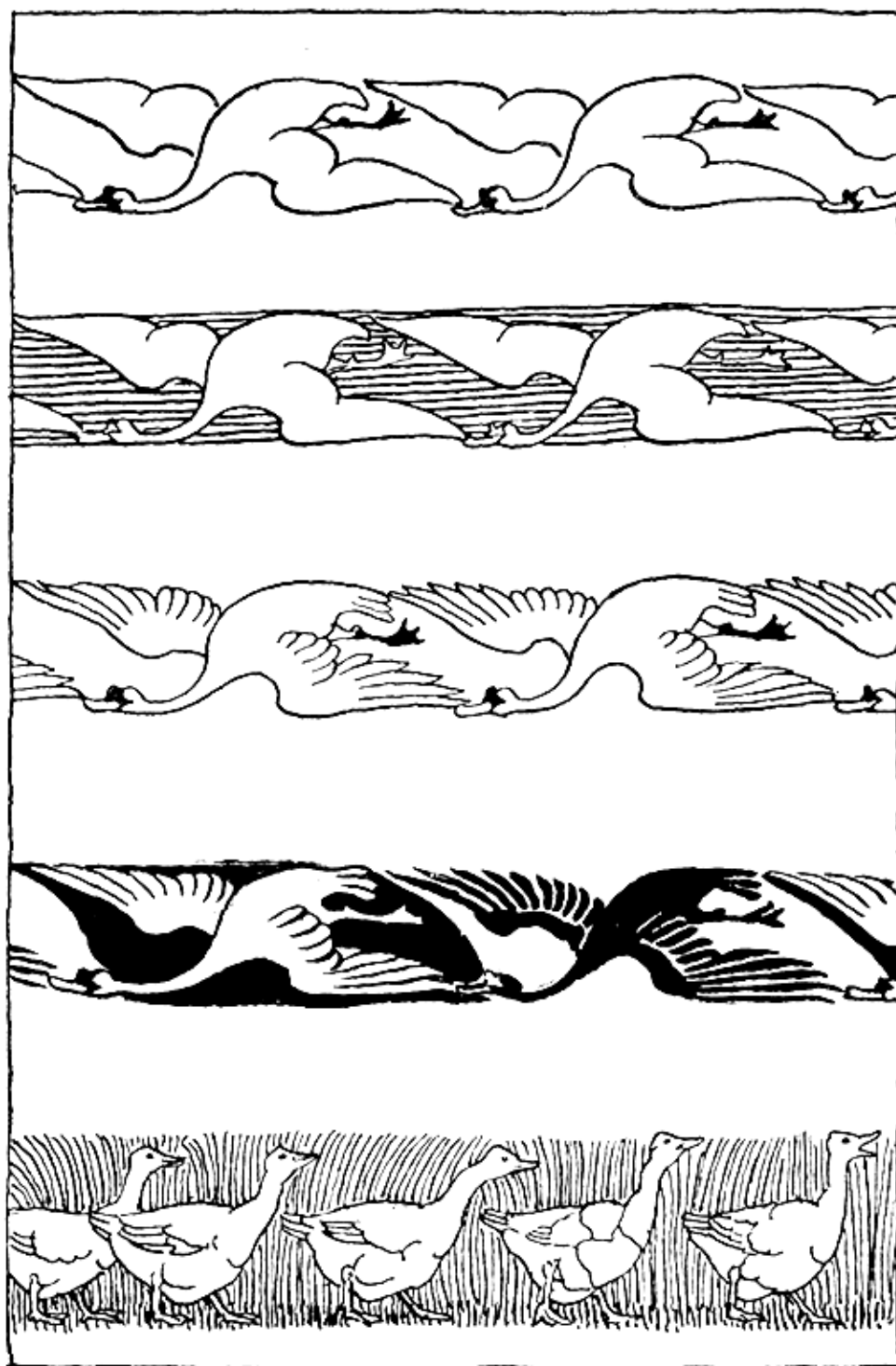


SKETCHES TO ILLUSTRATE (1) THE GRAPHIC AND (2) THE DECORATIVE TREATMENT OF DRAPED FIGURES.

Я говорил о графических и декоративных целях как об отдельных, и поэтому их можно рассматривать для практических целей; хотя в некоторых случаях возможно сочетать значительную графическую силу с декоративным эффектом, и даже в чисто графическом искусстве всегда должно присутствовать контролирующее влияние чувства композиции, которое должно ощущаться во всех формах искусства.

Однако для простейшей орнаментальной функции требуется очень мало графического рисунка, помимо очень важной способности определять чистый контур и чувствовать силуэт; но чувство рельефа масс на земле или поле, а также пропорций и соотношений линий и масс или распределения величин имеет важное значение. Декоративный эффект может быть достигнут простым повторением некоторой формы, очерченной контуром и расположенной так, чтобы она укладывалась в ритмическую серию линий.

Серия птиц на плане такого рода, например, образовала бы фриз на простой окантовке одной абстрактной линией, и этого могло бы быть вполне достаточно для некоторых целей. То же самое можно было бы сделать более тщательно и с другим эффектом, разместив птиц на более темном фоне, более четко обозначив детали их форм, или чередуя их черным или белым, или применяя простой принцип взаимообмена (см. стр. [215](#)).



DECORATIVE TREATMENT OF BIRDS.

Цветы или фигуры были бы способны к такой же простой и абстрактной обработке; и почти любая форма в природе, сведенная к простейшим элементам повторяющихся линий и масс и ритмично расположенным, дала бы нам отчетливые декоративные мотивы.

Дизайнер вполне может выбирать свои линии и формы прямо из природы, и, принимая во внимание необходимость выбора лучших декоративных элементов, определенного упрощения и ритмичной обработки, о которой говорилось выше, это хорошо, поскольку работа с большей вероятностью приобретет определенную свежесть, чем если бы некоторые из хорошо известных исторических форм орнамента использовались снова. Однако мы можем многому научиться из орнаментального использования этих форм и использовать подобные формы в качестве границ наших узорных единиц и масс.

Хорошей практикой будет взять типичную форму, такую как персидский лучистый цветок или ананас, и использовать ее в качестве плана для создания совершенно другой структуры в деталях, взяв в качестве мотива какой-нибудь знакомый английский цветок. То же самое с индийским и персидским типом пальметты. Также желательно, как указывалось ранее, рисовать спреями в официальных границах для декоративного использования. С помощью таких методов мы можем не только научиться ценить декоративную ценность таких форм, но и путем такой адаптации и повторного комбинирования создавать новые разновидности орнамента (см. стр. [217](#)).



FLORAL DESIGNS UPON TYPICAL INCLOSING SHAPES OF
INDIAN AND PERSIAN ORNAMENT.

Мы можем понять, насколько различны две цели - между простым графическим рисунком, или очерчиванием, и тем, что мы называем дизайном, или сознательным размещением линий или форм. В то время как плоскости рельефа, разнообразная форма и поверхность,

значения света и тени, а также случайные характеристики - это скорее объект для рисовальщика, типичная форма и структура, а также повторяющиеся линии и массы, которые ищет художник-орнамент. Оба ряда фактов, или качеств, или характеристик существуют в природе.

Выбор

Однако разумный отбор - это проверка художественной обработки; отбор, то есть с учетом цели и объема работы. Истина о поверхностном проявлении или случайном аспекте — это *один* вид истины; истина о реальных конструктивных характеристиках — будь то фигура, цветок или пейзаж - это *другой*. И то, и другое относится к тому, что мы видим, к объекту, который мы рисуем; но мы остановимся на одной истине или наборе истин, а не на другой, в соответствии с нашей конкретной художественной целью, хотя, какой бы она ни была и в каком направлении ни вела нас, мы обнаружим, что какой—то выбор будет необходим.

При проведении исследований, какими бы чистыми и простыми они ни были, целью которых является обнаружение фактов и овладение формой, нашей целью должно быть получение как можно большего количества правды, правды как о структуре, так и об аспекте. Но эти (насколько мы можем их провести) исчерпывающие исследования должны сопровождаться аналитическими исследованиями, проведенными с разных точек зрения и для разных целей.

Этюды, например, сделанные с целью расположения только *линий* — для получения характерных и красивых линий фигуры, сиюминутной позы, линий цветка или пейзажа: этюды исключительно с целью понимания структуры и формы или, опять же, с целью улавливания широких соотношений света и тени, или тона и цвета — все это необходимо для полноценного художественного воспитания глаза.

Несчастные случаи и предметы первой необходимости

Если нас, студентов, больше привлекает живописная и графическая сторона искусства, мы, вероятно, будем искать случайные линии и формы больше, чем то, что я бы назвал основными, или *типичными* линиями и формами, которые наиболее ценны для дизайнера декора.

В обоих направлениях в любой действительно художественной репрезентации необходима некоторая компактность или компромисс с природой.

Художник и скульптор часто стремятся к как можно более *полному представлению*, и то, что можно назвать полным представлением, находится в пределах их возможностей. И все

же, если какой-то индивидуальный выбор или чувство не повлияют на работу любого рода, это не *повторная презентация*, а становится *имитацией*, следовательно, нехудожественной.

Декоративный дизайнер и орнаментист стремятся *предложить*, а не *повторно представить*, хотя предложение декоратора о естественной форме, взятие ровно столько, чтобы соответствовать или выразить конкретную декоративную цель, также следует рассматривать как повторную презентацию. То, сколько или как мало он возьмет от реальной натуры, должно в значительной степени зависеть от его ресурсов, его цели и ограниченности его материала — короче говоря, от условий его работы; но диапазон его применения может быть столь же широк, как от плоских силуэтных форм трафаретов или простых инкрустаций до высокохудожественной настенной живописи.

Мотив дизайна, индивидуальная концепция и настроение, помимо материала, конечно, всегда должны влиять на вопрос о выборе и степени репрезентации природы. Художнику иногда кажется, что он хочет только предложить формы, такие как фигуры или здания, наполовину скрытые светом и атмосферой, цветами и формами в сумерках или наполовину затерянные в светящихся глубинах тени.



DANCING FIGURE WITH THE GOVERNING LINES OF THE
MOVEMENT.



LINES OF FLORAL GROWTH AND STRUCTURE : LILY AND ROSE.

Дизайнеру-декоратору иногда захочется подчеркнуть формы с максимальной силой и реализмом, которые в его распоряжении, например, в какой-нибудь четкой резьбе или выразительном узоры, чтобы придать остроту и рельефность своей схеме размеров.

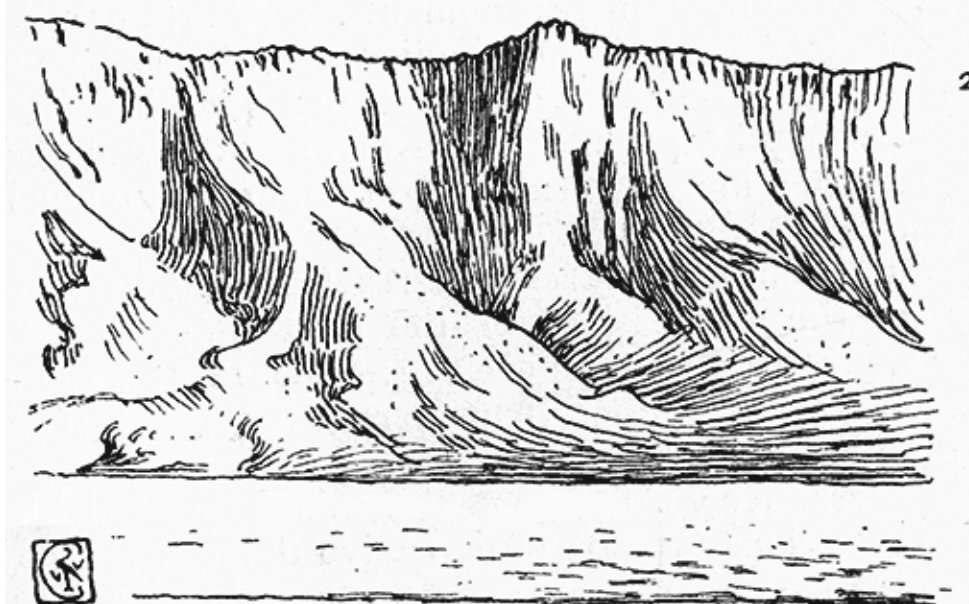
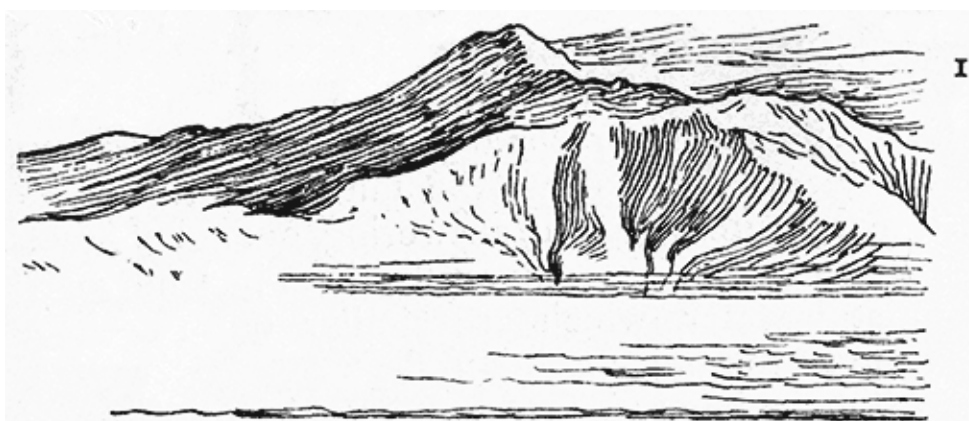
В искусстве нет жестких правил, только общие принципы, постоянно изменяющиеся на практике, из которых проистекают все принципы и в которые, если они жизненно важны, их можно было бы снова воплотить.

Но дизайн, однажды начатый на каком—то принципе — каком—то особом мотиве линии или формы, — затем, следуя этому, он, по-видимому, обретает почти собственную жизнь или закон роста, который в силу логической необходимости потребует особого отношения - определенной естественной последовательности или гармонии - от его основных черт до мельчайших деталей, как необходимость его существования.

Мы могли бы далее дифференцировать искусство как, с одной стороны, отражение *внешнего видения*, а с другой - как результат или образ *внутреннего видения*.

Первый вид включал бы всю портретную живопись, под которой я подразумеваю точное изображение или расшифровку живой или неживой природы; в то время как второй включал бы все творческие концепции, декоративные рисунки и изобретения шаблонов.

Внешнее зрение, очевидно, зависит от того, что глаз воспринимает в природе. Его достоинство заключается в точности и правдивости графического описания, в проницательной силе наблюдения за фактами и репрезентативности, с помощью которой они воспроизводятся на бумаге или холсте, глине или мраморе.



1 AND 2, MOUNTAIN AND CRAG SCULPTURE: COAST LINES,
GULF OF NAUPLIA;



3, LINES OF MOVEMENT IN WATER:
SHALLOW STREAM OVER SAND.

Образ внутреннего видения - это тоже запись, но фактов другого порядка. Часто это могут быть бессознательные впечатления и воспоминания, которые сохраняются и повторяются со всей или более чем яркостью действительности — осязаемые формы внешней природы, вызывающие в сознании соответствующие, но не идентичные образы, подобные отражениям в зеркале или в стоячей воде, которые похожи, но никогда не совпадают с объектами, которые они отражают.

Но внутреннее видение не ограничено видимостью конкретного момента. Это запись суммы многих моментов и сохраняет типичный отпечаток множества последовательных впечатлений — подобно составной фотографии, на которой лица могут накладываться одно на другое, пока в результате не получится более типичное изображение, чем любое отдельное, сделанное по отдельности.

Внутреннее зрение видит результаты времени, а не впечатления текущего момента. Он видит *пространство*, а не ландшафт: расу, а не людей; духов, а не смертных; типы, а не индивидуальности.

Внутреннее видение украшает дом разума таинственным гобеленом образных мыслей, богатыми и фантастическими образами, миром, где олицетворены стихии, где у каждого дерева есть своя дриада и где крылья ветра действительно касаются щеки.

Внутреннее видение скорее воссоздает, чем репрезентирует, и его достоинство заключается в яркости и красоте, с которыми на языке линий, форм и цвета эти видения ума записываются и представляются внешнему взору.

Здесь снова часто наблюдается слияние двух различных тенденций, привычек ума или способов смотреть на вещи. Во всем искусстве ум должен работать через глаз, независимо от того, проявляется ли его сила в пристальном наблюдении или в живом воображении. Сама яркость воплощения даже самого точного портрета свидетельствует об умственных способностях.

Разница на самом деле заключается в *фокусе* ментальной силы; и, в любом случае, язык линий и форм, который мы используем, не будет ни убедительным, ни верным естественным фактам, ни верным воображению без тщательного и постоянного изучения внешней формы и ее структуры, а также ее аспекта.

ГЛАВА IX

Адаптации линий и форм в дизайне, в различных материалах и методах—Настенное оформление—Фрески-работы итальянских художников—Современные настенные работы—Расстояние между фресками и планы рисунков—Масштаб—Плентус—Давид—Поле стены—Фриз—Панели—Гобелен—Текстильный дизайн—Персидские ковры—Влияние текстуры на цвет—Принты—Обои-Витражи.

Мы до сих пор рассматривали выбор и использование линии и формы, а также различные методы их представления в рисунке как с точки зрения рисовальщика, так и с точки зрения дизайнера орнаментов.

Теперь мы подходим к рассмотрению предмета исключительно с последней точки зрения (точки зрения орнаментального дизайна); и будет полезно попытаться проследить принципы, регулирующие выбор формы и использование линий под влиянием некоторых различных методов и условий изготовления и адаптированные к различным декоративным целям.

Настенное украшение

Можно сказать, что наиболее важной отраслью декоративного искусства является настенное оформление, поскольку оно связано с фундаментальным конструктивным искусством всей архитектуры, из которого оно черпает свои определяющие условия и естественные ограничения.

Его история в прошлом была полна великолепия и достоинства, а его послужной список включает в себя одни из лучших произведений искусства, когда-либо созданных. Древние азиатские народы хорошо осознавали его ценность не только как украшения, но и как летописи.



GIOTTO: "CHASTITY" (LOWER CHURCH, ASSISI).

Стены дворцов, храмов и гробниц Древнего Египта, Персии и Ассирии ярко иллюстрируют жизнь и идеи этих народов, при этом они соответствуют условиям росписи. Расписанные залы заседаний совета и церкви средневековья выполняют ту же цель, но в другом духе; но фресковое оформление в его богатейшей, наиболее образной и законченной форме развивалось в Италии со времен Джотто, чьи знаменитые работы в капелле Арена в Падуе и Ассизи хорошо известны, до времен Микеланджело, который в величественном потолке Сикстинской капеллы, казалось, достиг крайних пределов фресковой работы, и фактически, можно сказать, почти *бросил* им вызов, расписав лепнину рельефно и в перспективе, чтобы сформировать рамки картин. где используются цифры в разных масштабах. В Сикстинской капелле серия ранних фресок на нижней стене работы Боттичелли, Лоренцо ди Креди, Гирландайо, Пинтуриккьо и других флорентийских художников пятнадцатого века действительно более строгие по ощущениям и более надежные в качестве ориентиров при общей обработке, чем работы самого великого мастера. В них много покоя и богатства, а также спокойного декоративного эффекта гобелена.

Фреска - работа итальянских художников

Среди жемчужин настенной живописи можно упомянуть фрески в Палаццо Публико в Сиене, работы Пинтуриккьо в капелле Пикколомини и Аппартименти Борджиа, Кампо Санто в Пизе и капеллу Риккарди Беноццо Гоццолли во Флоренции.

Современная Фреска

У нас в этой стране очень мало важных настенных росписей. Несомненно, судя по различным следам, обнаруженным под пуританской побелкой, стены наших средневековых

церквей расписывались так же часто, как и в континентальных странах, но после Реформации художественные традиции и религиозные чувства изменились настолько сильно, что возможностей для росписи стен было мало, а поощрения к росписи стен - меньше. В наших зданиях парламента была предпринята попытка возродить фресковую живопись, и различные сцены из нашей национальной истории были изображены с разной степенью достоинства; но в основном они продемонстрировали необходимость постоянной практики в такой работе со стороны наших художников и отсутствие истинного декоративного инстинкта.



PINTURICCHIO : MURAL PAINTING (PICCOLOMINI CHAPEL, SIENA).

К чести Манчестера, в ее ратуше находится одно из самых важных и интересных произведений настенной живописи одного из самых оригинальных современных английских художников — Форда Мэдокса Брауна — произведение, задуманное в истинном духе настенной живописи, являющееся свидетельством местной истории, а также

украшением, при этом явно современным по настроению и демонстрирующее сильное драматическое чувство, а также исторические знания.

Часовня, над которой работает мистер Ф. Дж. Шилдс в Лондоне, вероятно, будет уникальной в своем роде как законченное произведение настенного искусства английского художника, обладающего исключительной индивидуальностью, искренностью и силой, а также декоративными способностями.

Но, к сожалению, возможности для украшения важных фресок такого рода в Англии очень редки. Искусство не популяризируется: у нас нет школы квалифицированных дизайнеров фресок, и у нас нет действительно заинтересованной публики. Наша коммерческая система и система владения жильем выступают против этого. Наш единственный шанс - в общественных зданиях, которые действительно всегда были его лучшей областью. И все же мы пренебрегаем, я думаю, самым важным воспитательным фактором. Расписанные церкви и общественные залы средневековья в значительной степени заполняли место публичных библиотек. Нарисованная история, портрет, драматический или романтический инцидент, рассказанный ярким языком линий, форм и цвета, запечатлевается в памяти и никогда не будет забыт. Я думаю, было бы возможно передать достаточно точные знания о последовательности истории, об условиях жизни в разные эпохи, о великих людях и их творчестве по хорошо воображаемой серии настенных росписей без помощи книг; и в этом направлении, возможно, стены нашей школы стали бы подходящим полем деятельности.

Современные возможности оформления фресок в основном отечественные. Загородный особняк, или скромное жилище жителя пригорода, в наше время предоставляет главное поле для проявления вкуса или изобретательности декоратора стен. В этой сравнительно ограниченной области вкус, возможно, имеет большее значение, чем любое другое качество. Чувство уместности, способность к гармонизации, умение сочетать простые материалы - все это бесценно, поскольку в большей степени, чем любые другие, способствует созданию интерьера, пригодного для жизни.

Расположение фресок и планы рисунков

На первый взгляд может показаться, что дизайнер был менее ограничен технически в этом направлении фресковой работы, чем в любом другом; однако вскоре он почувствует, что не может создать художественную и продуманную схему, не принимая во внимание многие вещи, которые действительно относятся к условиям или естественным ограничениям его работы.

Существует, во-первых, идея самой стены - части конструкции дома - укрытия и защиты или границы. В обязанности дизайнера не входит размещать на стене что-либо в качестве декора, что заставит кого-либо забыть, что это стена, - ничто не нарушает ровности и покоя.

Четыре стены комнаты создают пространство для проживания в комфорте и безопасности. Окна показывают нам реальную жизнь и природу. Стены не должны конкурировать с окнами. Природа должна быть выражена в терминах линии, формы и цвета, а изобретательность и фантазия могут приятно наводить на размышления в гармоничном размере и ритме рисунка.

Поверхность стены простирается по горизонтали и вертикали, но вертикальное расширение, кажется, больше всего бросается в глаза.

Любое расположение линий в виде решетки или подгузника логически покрывает поверхность стены и может быть надлежащим образом использовано в качестве основы для настенного рисунка, будь то просто для обозначения положения простого спрея или формального узора в виде веточек, или в качестве плана-плана для полностью заполненного поля повторяющегося орнамента, будь то нарисованного, нанесенного по трафарету или в виде обоев или текстильного полотна.

Однако в простой геометрической сети квадратов, ромбов или кругов нет ничего, что подчеркивало бы приспособленность к вертикальному положению. Такие планировки сами по себе в равной степени подходят к полу в виде брусчатки и паркета. План оги, однако, и его вариант, вертикальный змеевидный или спиральный план, сразу предполагают вертикальное расширение, первый, возможно, из-за расположения листовидных точек в масштабе, а второй - из-за намека на восходящее движение.

Примечательно, что в ходе исторической эволюции настенного декора проекты, основанные на этих системах, постоянно повторяются. Они входят в линейный словарь дизайнера и являются одними из основных, хотя и простейших, терминов, с помощью которых он может выразить вертикальное расширение.

Вопрос о *масштабе* при проектировании настенных росписей любого рода очень важен. Это требует определенной способности осознавать эффект определенных линий и масс, если они выполнены, и соотношение одной детали с другой, а также с размерами стен и самого помещения. Здесь, как, впрочем, и во всем искусстве, ссылка на человеческую фигуру даст нам ключ к разгадке, поскольку, в конце концов, украшение служит фоном для человечества. Используя натуральные цветы и листья, всегда правильно создавать фрески в том же масштабе, что и природа.

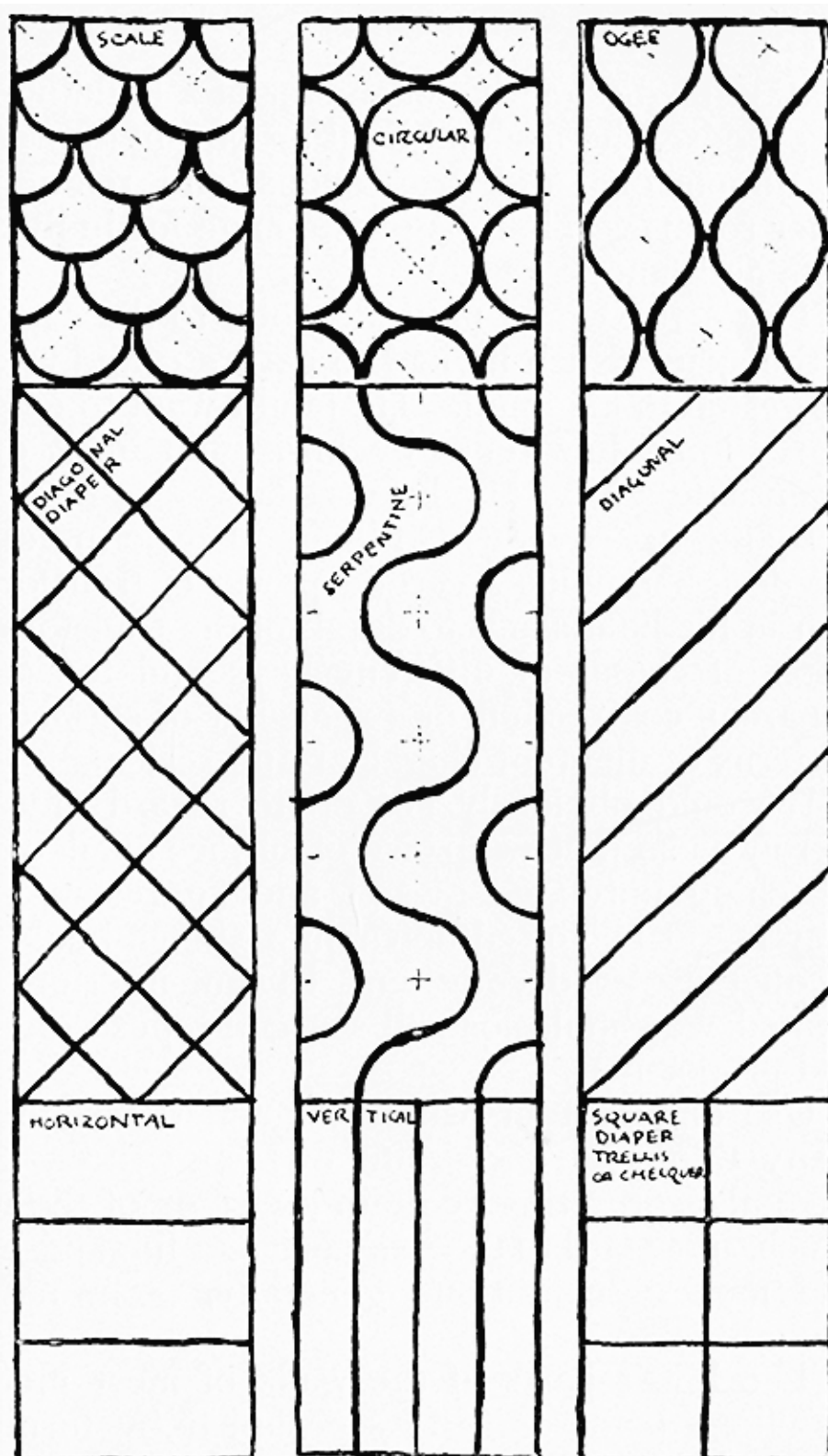


DIAGRAM SHOWING THE PRINCIPAL FUNDAMENTAL PLAN
OR SYSTEMS OF LINE GOVERNING MURAL SPACING
AND DECORATIVE DISTRIBUTION.

Масштаб в дизайне также следует учитывать в связи с общим характером здания и его назначением, использованием и освещением гостиной: ее размерами и пропорциями, а также отношением к другим помещениям. Здесь представлен большой ассортимент на индивидуальный вкус и прихоти.

Художник, естественно, обращал внимание на вместимость пространства, которое он должен был украсить, и на то, что это наводило на мысль. Возможно, он захочет подчеркнуть длинную комнату с низким потолком горизонтальными линиями или высокую комнату с вертикальными.

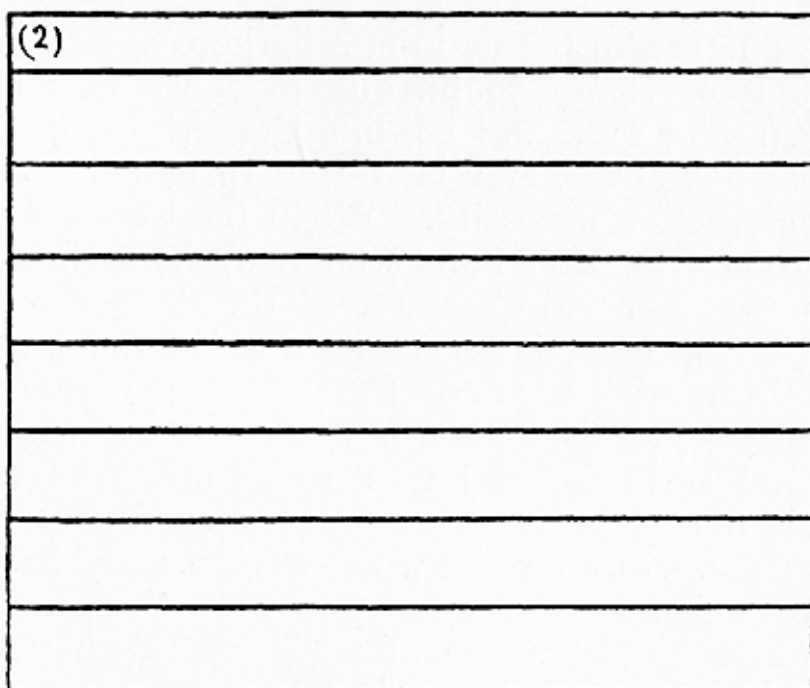
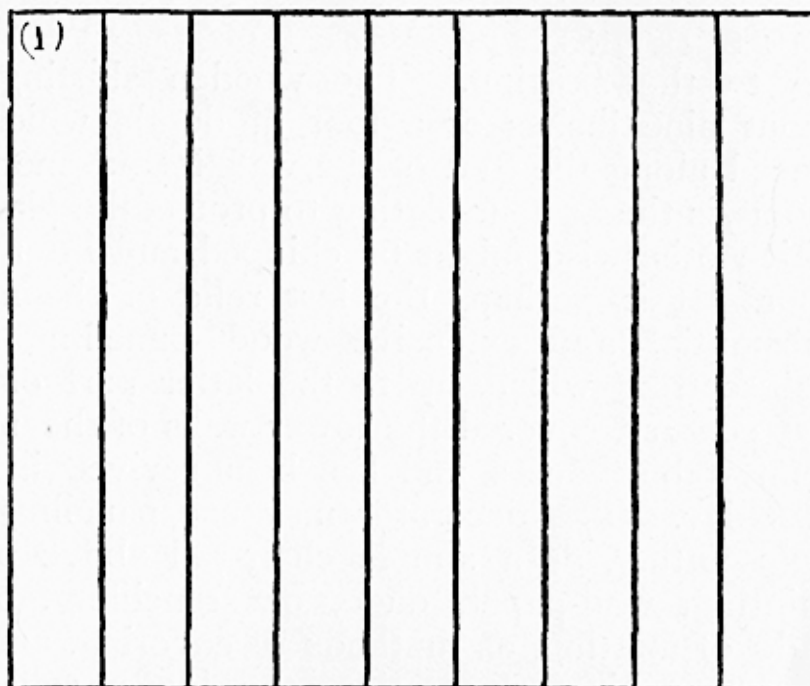


DIAGRAM TO SHOW (1) HOW THE APPARENT DEPTH OF A SPACE IS INCREASED BY THE USE OF VERTICAL LINES, AND (2) HOW THE APPARENT WIDTH IS INCREASED BY THE USE OF HORIZONTAL LINES.

Благодаря разумному использованию линий и масштаба в дизайне дизайнер обладает определенной способностью к трансформации, не говоря уже о преобразующем эффекте цвета в разных тональностях, кажущемся сужении или расширении поверхностей узорами разного характера и масштаба.

Очевидно, что не следует рассматривать любую стену просто как участок поверхности, доступный для набросков несвязанных групп и фигур, поскольку они могут быть набросаны

в альбоме для рисования, и предлагать ее в качестве украшения. В интерьере, обработанном таким образом, мы должны потерять всякое чувство покоя, достоинства и пропорциональности.

Обычай, который устанавливает и определяет так много вещей в общественной жизни без писаных законов, также предписал определенные перегородки, которые с учетом требований жизни, привычек и современных условий в целом кажутся достаточно естественными.

Плинтус

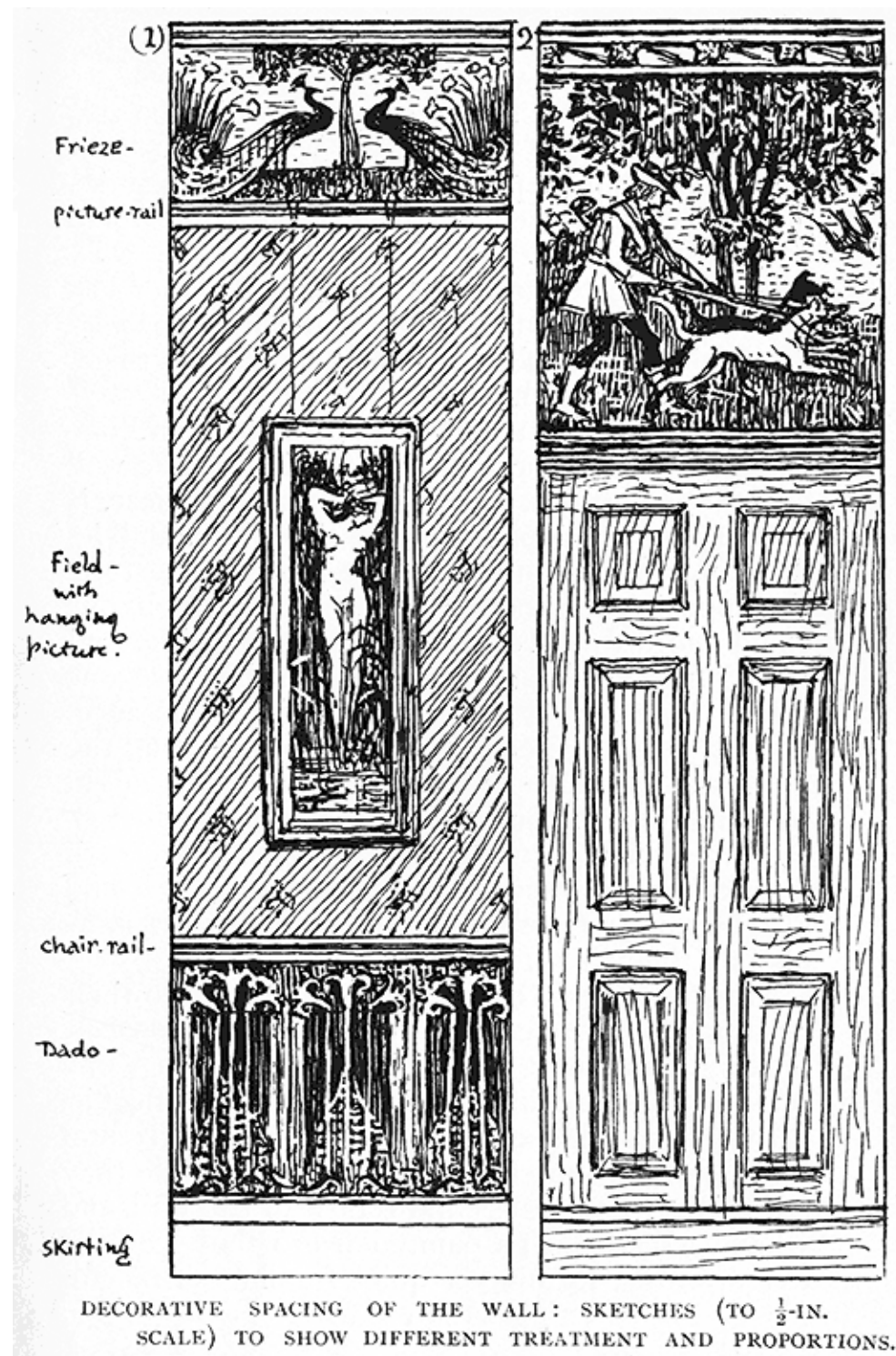
Поскольку нижние части стен большинства современных жилищ обычно заняты прислоненной к ним мебелью и могут быть загрязнены или повреждены, было бы неуместно размещать важные и сложные орнаменты или фигурки, простирающиеся до плинтуса. Деревянный плинтус глубиной около девяти дюймов или фута, который устанавливается вдоль основания стены в наших современных комнатах, представляет собой бронепластину для защиты штукатурки, которая в противном случае могла бы отколоться и засорить пол. Возможно, это последняя реликвия более солидных и обширных деревянных панелей и вагонки, которые вплоть до конца прошлого века покрывали нижние стены более комфортабельных домов и были возрождены в наши дни. Декоратор может использовать обшивку панелями, или деревянными панелями, или простой поручень для стула поверх обычной картины, обоев, дадо, трафарета или дадо из рогожи в качестве методов покрытия и в то же время украшения нижних стен комнат.

Использование дадо более темного цвета и деревянных панелей, без сомнения, обусловлено соображениями износа, и поэтому, как и происхождение многих других видов декоративного искусства, можно проследить до фактического использования и конструктивной необходимости. Когда деревянные элементы комнаты - двери и оконные рамы - того же цвета и характера, что и дадо, сохраняется определенное приятное единство, и они образуют удобное простое обрамление, оттеняющее узорчатые части стены. Это деревянное обрамление из панелей или дадо с отделкой из дерева должно быть подобрано по цвету в соответствии с принятой общей схемой. Там, где используется краска, белый цвет для обработки дерева обычно дает наилучший эффект.

Поле стены

Самое большое пространство стены находится над спинкой стула, или дадо, и, согласно современным привычкам и использованию, переносные предметы в виде картин в рамках и т.д. Обычно размещаются здесь. По линии глаз, так что любое украшение на этом —

основном участке стены — рассматривается как вспомогательное по отношению к тому, что на нем размещено; но, конечно, картины можно использовать в качестве центральных точек декоративной схемы. В верхней части стены, под гипсовым карнизом, дизайнер фрески имеет возможность разместить фриз, а фриз обычно придает комнате эффект дополнительной высоты, помимо того, что обогащает стену.

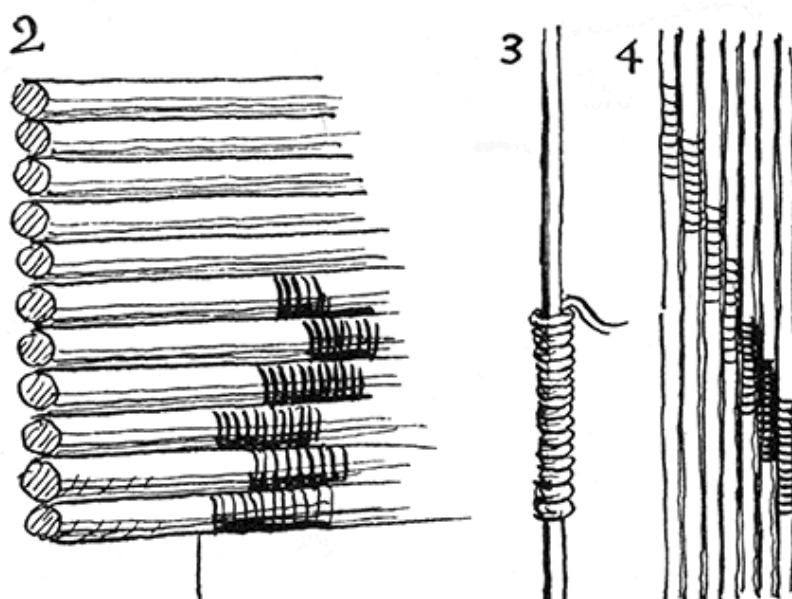
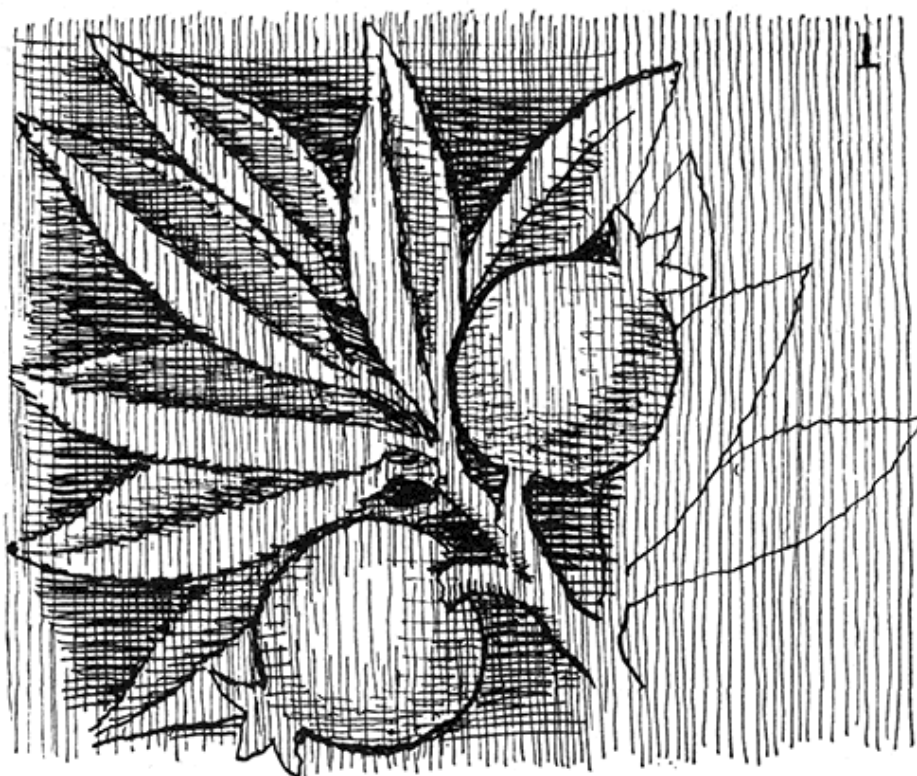


Эффективным способом оформления большой комнаты, более удобным, чем разрезание стены на эти части, как в dado, field и frieze, является доведение деревянных панелей до фриза, и пусть это (фриз) будет важным декоративным элементом.

Предположим, что высота комнаты составляет двенадцать футов, можно позволить себе обшить панелями восемь футов, а затем сделать фриз глубиной четыре фута. В этом случае следовало бы поискать интересный раскрашенный фриз с фигурами — какую-нибудь легенду или историю, которая тянулась бы по четырем сторонам комнаты, и в таком случае он мог бы быть отмечен значительной изобразительной свободой.

В таком месте, как и на потолке, также уместно использовать более формальный рисунок или декоративную работу из цветной штукатурки, штукатурки и гипса.

Теперь что касается выбора линии и формы в их отношении к оформлению таких помещений фресками. Что касается нижней стены, дадо или обшивки панелями, то я думаю, что одна из причин, по которой обшивка панелями создает такой приятный эффект, заключается в том, что серия вертикальных и горизонтальных линий, кажется, выражает пропорции, в то время как они подчеркивают плоскостность и покой стены, а при использовании под расписным фризом они уводят взгляд вверх, образуя спокойное обрамление из прямоугольных линий внизу к богато украшенному и разнообразному дизайну фриза. Там, где мы ограничены украшением стены с помощью простой живописи, трафаретов или обоев, эта идея репостных конструктивных линий и форм на нижней стене по-прежнему должна доминировать в этом поле. В соответствии с нашим повторяющимся планом мы можем быть более свободными как в линиях, так и в форме, используя свободные завитки, ветки, фруктовые и цветочные массы по своему усмотрению, потому что пространство более обширно, и мы почувствуем необходимость в повторяющемся узоре для адекватного распределения по нему; но такие узоры, какими бы мелкими они ни были в деталях, должны быть построены на более или менее геометрической основе или плане. Что касается основного поля стены, то, несомненно, на нас все еще неизбежно, хотя и не в ущерб, влияют традиции текстильных гобеленов или arrasских гобеленов; и, конечно, нет более богатой и удобной обивки для жилых комнат, чем гобелен, или, в то же время, более успокаивающей и декоративной. Но, конечно, там, где мы можем позволить себе arrasский гобелен (например, великолепную работу Уильяма Морриса и его ткачей), мы не должны позволять чему-либо конкурировать с ним на одной стене. Этого достаточно само по себе.



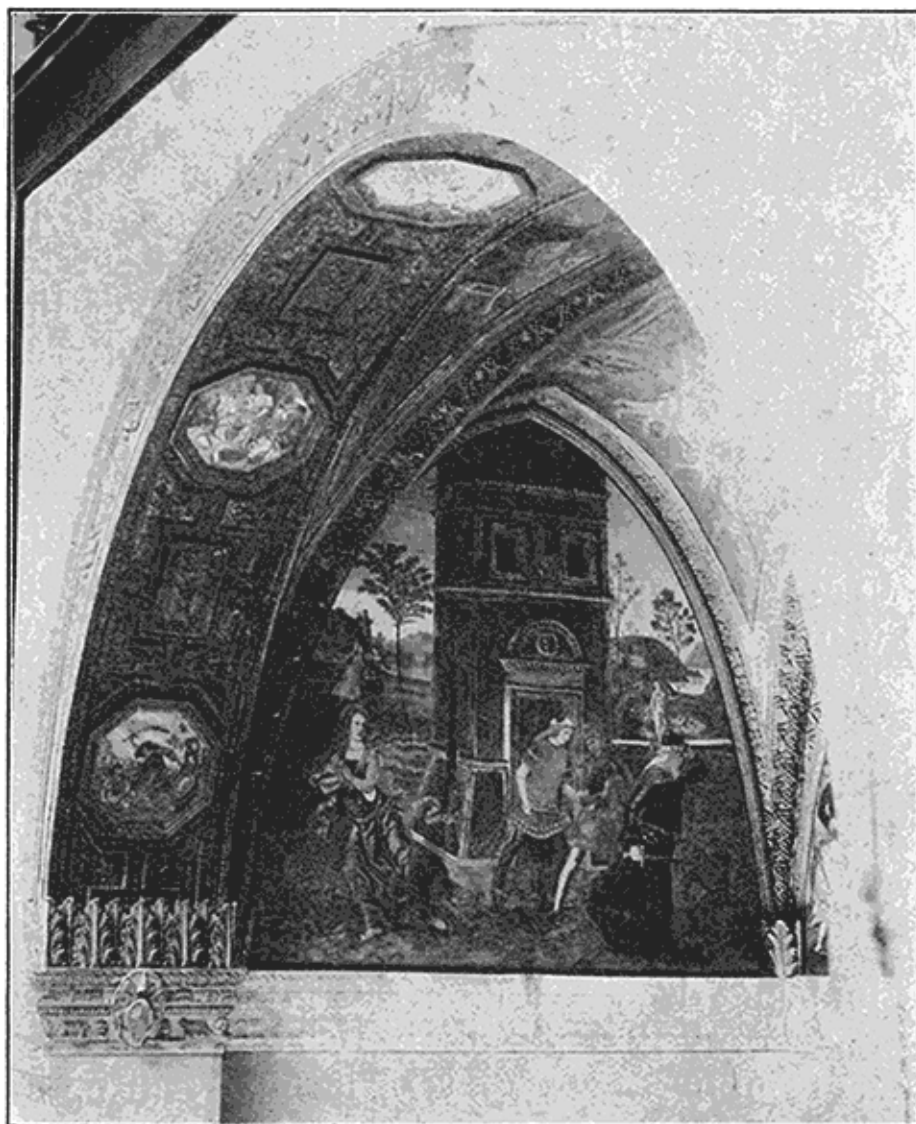
ARRAS TAPESTRY: DIAGRAMS TO SHOW THE PRINCIPLE OF WORKING AND SURFACE EFFECT: (1) VERTICAL POSITION OF WARP AS WORKED IN THE LOOM AND RELIEF EFFECT OF THE WEFTS; (2) ENLARGED SECTION OF WARP AS HUNG (HORIZONTAL); (3) SINGLE THREADS OF WARP AND WEFT; (4) WARP AND WEFT AS IN THE LOOM (VERTICAL).

На какое великолепие цвета и богатство декоративных и символических изобретений был способен гобелен в прошлом, можно увидеть на великолепных бургундских образцах пятнадцатого века, которые сейчас хранятся в музее Южного Кенсингтона.

Гобеленовые драпировки с повторяющимся рисунком и спокойным цветом можно было уместно использовать под окрашенными верхними стенами или фризом, как, несомненно, часто было принято в больших домах в средние века.

Аппарат Борджиа

Например, в Аппартименти Борджиа в Ватикане, которое состоит из высоких сводчатых залов с фресками работы Пинтуриккьо на верхних стенах между пролетами свода и на самом своде, мы можем видеть, примерно в одиннадцати футах от пола, вдоль лепнины, крючки, оставленные для гобеленовых драпировок, которые завершали убранство комнаты. Нижние стены теперь в основном заняты книжными полками; но сами книги могут составлять приятный фон, как это часто можно наблюдать в библиотеках, особенно когда переплеты богатые и хорошего тона: и здесь мы также снова получаем наши вертикали и горизонталы.



PINTURICCHIO: FRESCO IN THE APPARTIMENTI BORGIA.

Пока сохраняется ощущение покоя и ровности поверхности стены, особых ограничений в выборе формы нет. Это становится гораздо большим вопросом *обращения с формой и сюжетом* в идеально подходящем дизайне фрески. Однако есть один принцип, который, по-видимому, применим при обработке важных фигурных объектов, занимающих основные поверхности стен в виде панелей: хотя живописная реализация того или иного вида может зайти довольно далеко, желательно избегать больших масс светлого неба или пытаться создать атмосферный эффект. Хорошо держать горизонт высоко, и, если видно небо, разбивать его архитектурой и деревьями.

Еще важнее наблюдать это на гобеленах. Очень заметно, как дизайн гобеленов пришел в упадок после пятнадцатого века или начала шестнадцатого, когда были введены перспектива и живописные плоскости, а также небесные эффекты, имитирующие живопись, и, таким образом, было утрачено ощущение настенной росписи с ее особой красотой, богатством и покоем.



FIGURE OF LAURA, FROM THE BURGUNDIAN TAPESTRIES : THE TRIUMPHS OF PETRARCH (SOUTH KENSINGTON MUSEUM).

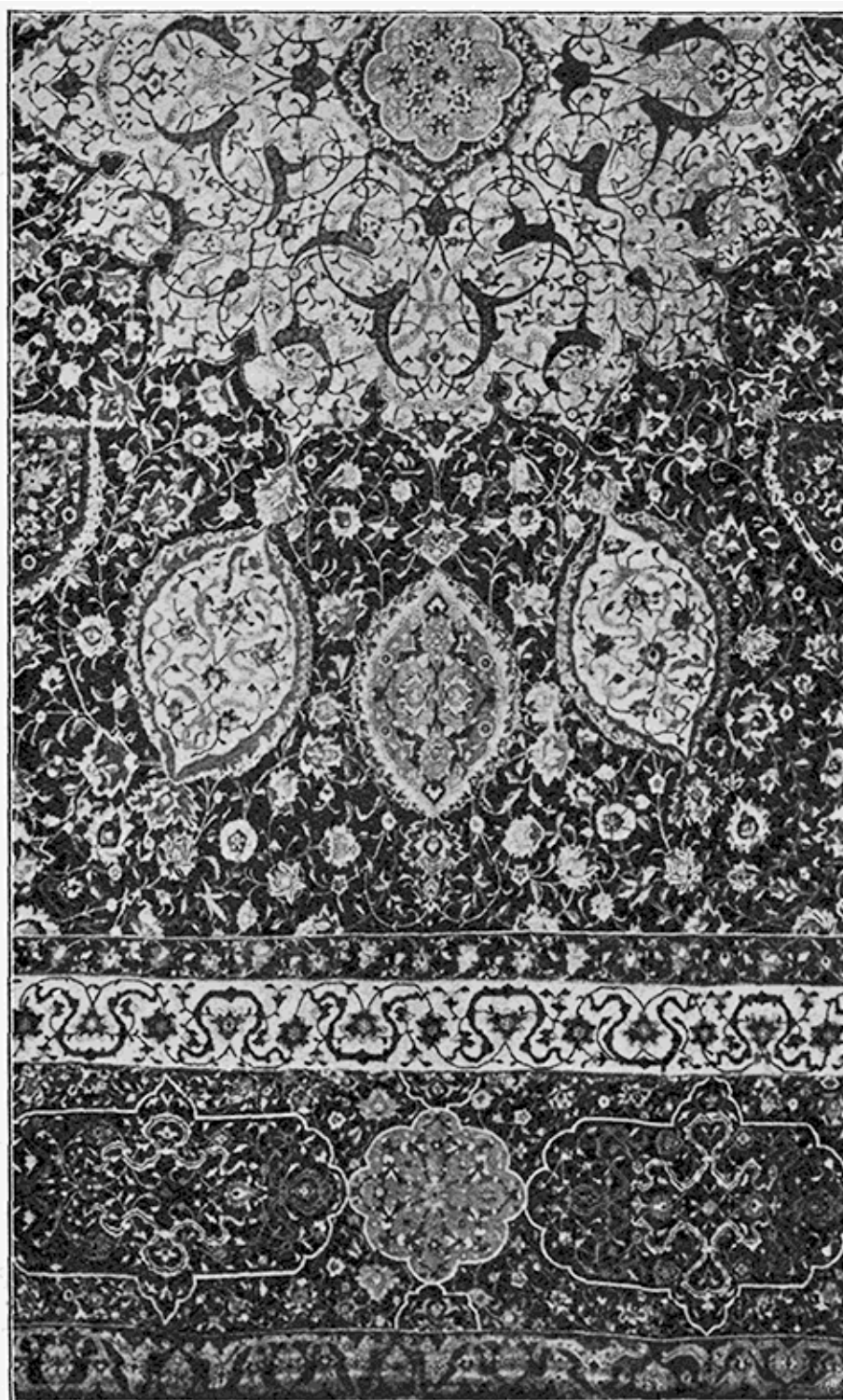
При переводе на гобелен даже такой картины, похожей на гобелен, как "Примавера" Боттичелли, примечательно, что мистер Моррис почувствовал необходимость уменьшить различные плоскости и светотень картины за счет большего количества деталей из листьев и цветов; короче говоря, это больше похоже на узор, чем на картину.

Фриз требует гораздо более открытой, легкой и свободной обработки, чем поле. Фриз - одно из основных средств декоратора фресок для придания легкости и рельефности стене. В чисто цветочном и орнаментальном дизайне область плотного рисунка, формального подгузника или расположенных через равные промежутки веточек может быть соответствующим образом смягчена более смелыми линиями и массивами, а также более открытой обработкой фриза. Фриз также служит средством контраста с системой линий поля стены, его горизонтальное выражение выгодно контрастирует с вертикалями или диагоналями рисунка стены внизу. Фриз можно рассматривать как горизонтальную границу, и в дизайне границ полезно иметь в виду принцип переноса отношения рисунка к основанию, поскольку он всегда приводит к эффективному результату. Я имею в виду, предположим, что на нашем поле изображен узор, состоящий в основном из света на темном фоне, фриз может быть на обратном плане, темный узор на светлом фоне.

И хотя, как я уже говорил, из нашего поля росписи следовало бы исключить широкие светлые пространства, во фризе можно было бы эффектно отобразить светлую небесную поверхность по всему периметру и разместить на ней фигуру или цветочный узор.

Принцип лечения основного и нижнего стенового пространства или поля, которая учит конструктор для сохранения естественного откоса поверхности, может быть сказал, чтобы править и во всех текстильный дизайн, дизайн текстиля и имеет, как мы видели, в виде панно, вешают всех видов, тесная связь с настенной отделки.

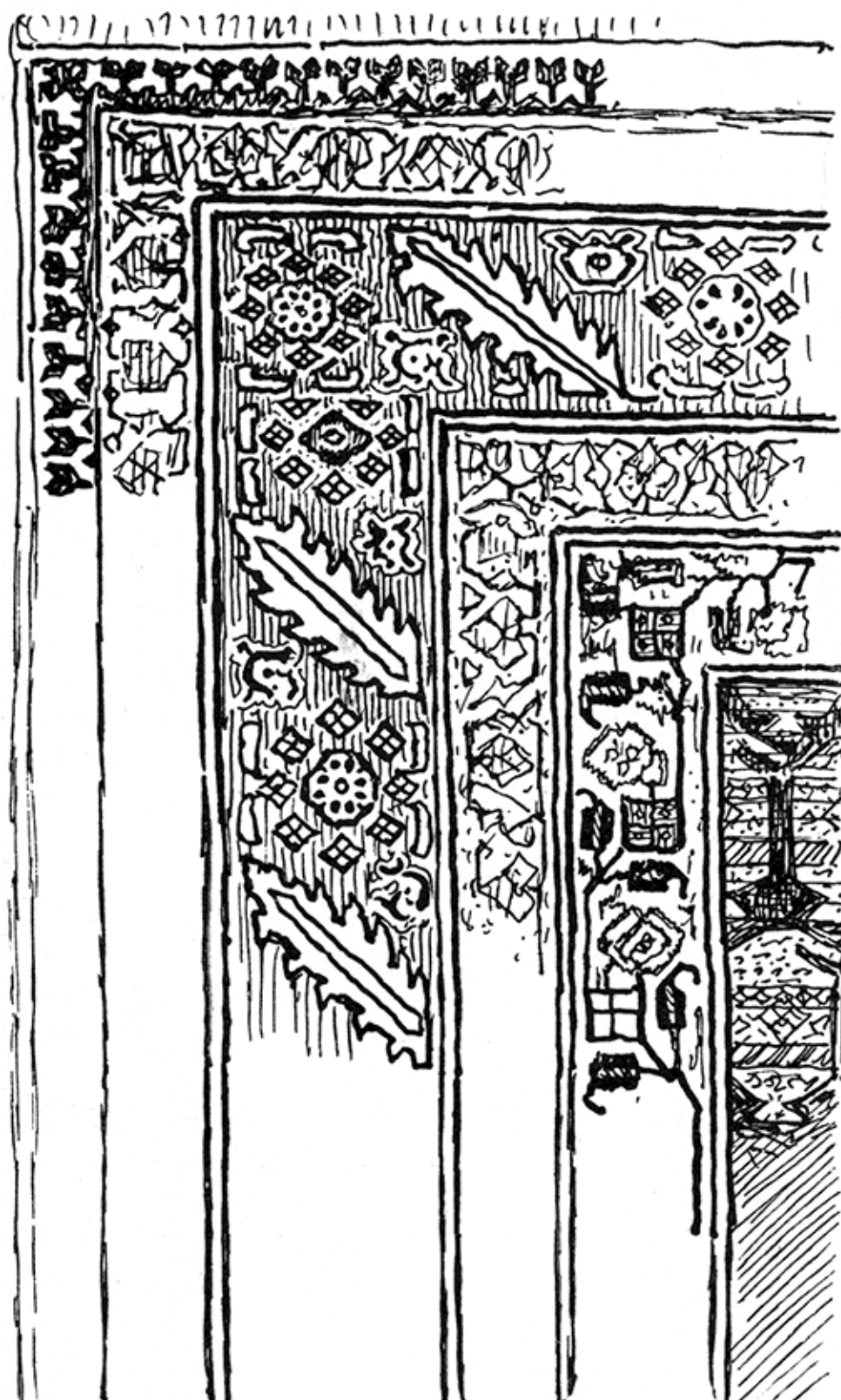
Любой текстиль может рассматриваться, с точки зрения дизайнера, как представляющий собой много *поверхности* для рисунка, независимо от того, вешается ли эта поверхность на стену, или занавешивает дверь или окно, или расстилается в виде ковров на полу, или поверх подушек мебели, или приспособляется к разнообразию изгибов поверхности и движениям человеческой фигуры в материалах одежды и костюмах. Красота текстиля - это красота материала и поверхности, и если узор на нем или сотканный с ним узор не усиливает эту красоту материала и поверхности и не становится частью выражения этого материала и поверхности, то лучше обходиться без рисунка.



PORTION OF DETAIL OF THE HOLY CARPET OF THE MOSQUE
OF ARDEBIL: PERSIAN, SIXTEENTH CENTURY.

Например, размещать неформальные затененные цветы и листья на ковре, где основа очень выразительная, а процесс ткачества требует ступенчатого или прямоугольного прерывистого контура, означает ошибаться в соответствующем декоративном эффекте, вместимости материала и положении с точки зрения зрения глаз. В ковре мы не можем отказаться от идеи плоского поля, усеянного более или менее формальными цветами, и цветовых композиций, которые обязаны своим богатством и красотой не рельефу

растушевки, а геральдическому принципу наложения одного оттенка или краски на другой. Богатая цветовая инкрустация, которую представляет персидский или любой другой восточный ковер, объясняется тем, что он разработан по этому принципу; и в персидской работе этот особенно богатый цветовой эффект, помимо тонкого материала, обусловлен принципом использования контуров разных цветов, определяющих и подчеркивающих различные формы узора на разных основаниях. Прямоугольное влияние, возникающее из-за технических условий работы, придает дизайну определенный текстильный характер, что очень приятно; кроме того, что касается линии и формы, в ковре или ковровой дорожке прямоугольной формы, которые обычно укладываются на прямоугольные полы, прямоугольность формы гармонирует с условиями и окружением используемой работы. Персидский дизайнер, действительно, кажется, настолько впечатлен этим ощущением, что он использует последовательность бордюров вокруг центрального поля своего ковра или ковровой дорожки, еще больше подчеркивая прямоугольность; при этом он избегает слишком жесткого эффекта серии прямых линий, который может вызвать пересечение нитей утка под прямым углом к основе, изменяя ширину своих вспомогательных бордюров и нарушая их постоянным разнообразием мелких узоров, и вставляя узкие белые линии между черными линиями бордюра.



SKETCH TO ILLUSTRATE TREATMENT OF BORDERS IN A
PERSIAN RUG.

Влияние текстуры на цвет

В гобеленах эффект подчеркнутой основы, обработанной вертикально на ткацком станке, но подвешенной горизонтально, оказывает очень важное влияние на эффект. Если бы мы взяли лист бумаги, окрашенный в ровный оттенок, и сложили его в виде складок, качество

оттенка сразу же изменилось бы, и поэтому в гобеленах прохождение шерсти утков, образующих узор или рисунок, по сильным линиям основы, которые достаточно широки, чтобы принять очертания нанесенного на них рисунка, создает ту мягкую и разнообразную игру цвета — действительно цвета света и тени, — которая, помимо самих красителей и художественного подбора оттенков, придает гобелену особое очарование и эффект.

Этот блеск и разнообразие более или менее заметны во всех текстилях, а хороший текстильный рисунок только добавляет разнообразия и богатства поверхности. Разная толщина или плоскости поверхности и разница в их текстуре, вызванная нанесением различных утков на поверхность ткани или шелка (от простейшего контраста линий, представленного простейшим расположением основы и утка, до сложности многоцветных шелковых тканей и парчи), сами по себе придают ценность рисунку поверхности.

В cut velvet тот же принцип контрастности поверхности подчеркнут еще больше: богатый глубокий ворс менее выступающих частей приятно контрастирует с матовым эффектом грунта.

В дизайнах для такого материала следует стремиться к смелым контурным рисункам — например, к смелым формам листьев и фруктов, — выполненным по принципу трафарета.

С принтами

С принтами ассортимент, конечно, более свободный, сам материал наводит на мысль о чем-то более легком и более временном. Представляется весьма вероятным, что набивной хлопок изначально заменял вышитый лен или более роскошные материалы. Безусловно, есть примеры очень похожих узоров в индийской и персидской вышивке шелком, а также в набивном хлопке. В некоторых случаях рисунок частично вышит, что, по-видимому, отмечает переходный этап и напоминает о продолжающемся использовании подсветки на заре развития печатного станка в другом отделе искусства.

Все, что будет повторяться в виде рисунка в том, что может быть создано линиями, точками и оттенками цвета и выгравировано на деревянных брусках или медных роликах, конечно, может быть напечатано; и, как это обычно бывает с искусством, не имеющим очень очевидных технических ограничений, оно подвержено влиянию духа подражания, а дешевое и быстрое производство и спрос на новинки (так называемые) обычно заканчиваются потерей вкуса и ухудшением качества, особенно в дизайне. С художественной точки зрения мы можем исправить это, только приняв во внимание соображения, аналогичные тем, которые являются общими принципами и руководящими указаниями при проектировании текстиля в целом, принимая во внимание объект, назначение и положение — конечное использование материала, и соответственно дифференцируя наши дизайны, как и в случае с другим текстильным дизайном.

Таким образом, в вопросе плана, направления линий и характера формы мы сразу обнаружим естественные различия и деления, поскольку наш дизайн предназначен для подвешивания или распространения горизонтально или ношения; и эти различные функции также будут определять масштаб, выбор и трактовку формы и цвета.

Нет сомнений, что при печати узоров может быть допущен больший диапазон, чем при ткачестве узоров, где и линия, и форма контролируются необходимостью воспроизведения с точностью до дюйма. В то же время целью любого дизайна и выкройки является максимальная красота, совместимая с материалом и условиями, поэтому следует стремиться не к таким эффектам, которые просто проверяют мощность или изобретательность машины, а скорее к таким, которые кажутся наиболее подходящими с декоративной точки зрения и эффективными.

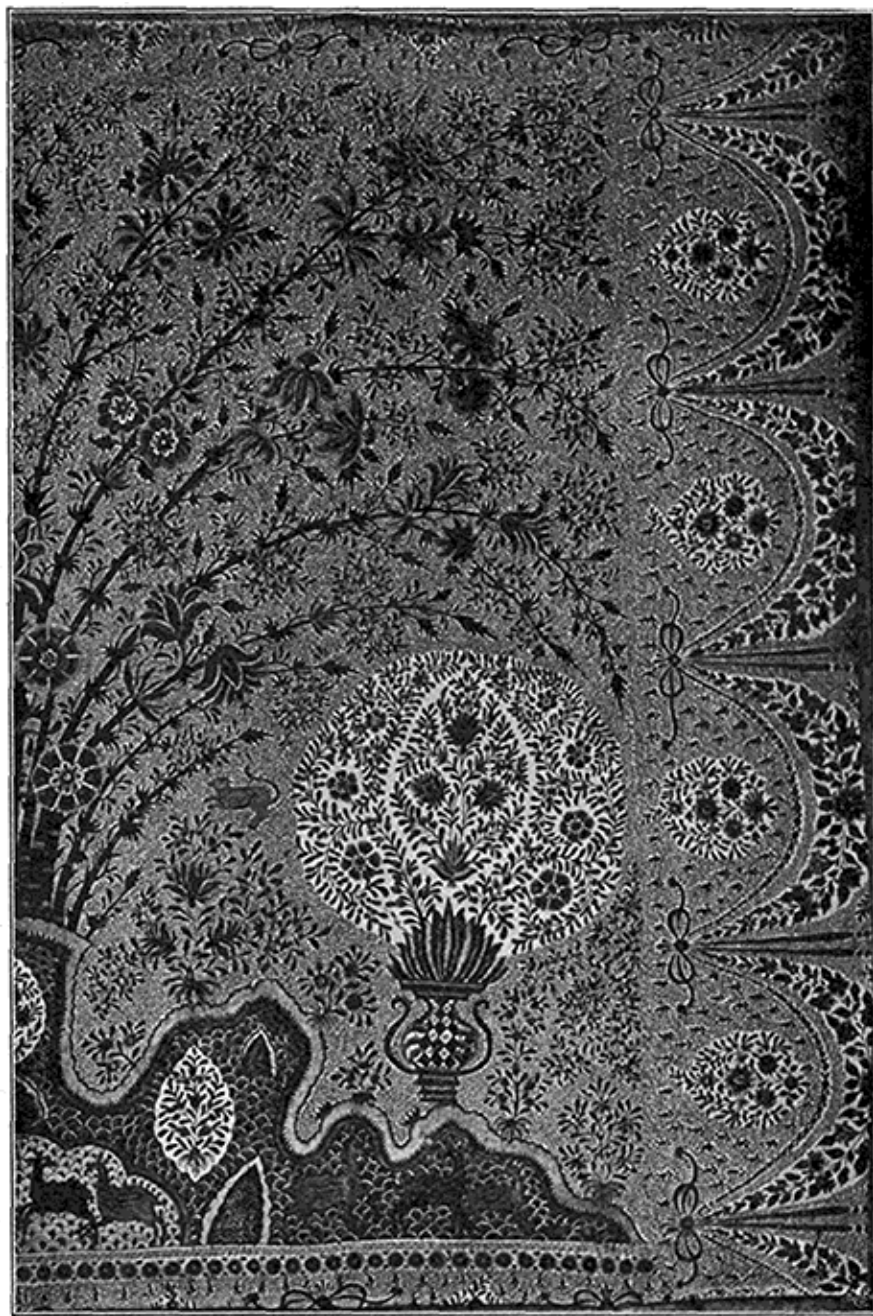
Кажется, нет *механической* причины, по которой на хлопке нельзя печатать пейзажи и графические наброски, и люди одеваются в них, как в рождественские номера, или превращают свои диваны, стулья и занавески в альбомы для вырезок, но есть все причины, *связанные со вкусом*, почему этого не следует делать.



(1) CONTRASTING SURFACES OF WARP AND WEFT IN WOVEN SILK HANGING ; (2) STENCIL PRINCIPLE.

Как я уже говорил, в любом текстиле мы, как дизайнеры, имеем дело с поверхностью. В набивном хлопке также востребован поверхностный орнамент. Правильные линии, форма и чистые оттенки дают наилучший эффект, потому что они не оставляют на поверхности отверстий и не придают неровный или скомканный вид, что, несомненно, делают

случайные пучки цветов с темными оттенками на высоком рельефе . Если нам нужны мелкие богатые детали и разнообразие, мы должны искать их в изобретательном духе персидского и индийского искусства и нарушать наши однотонные цвета резьбой или арабесками в цвете тонкого вспомогательного рисунка вместо того, чтобы использовать грубые плоскости света и тени или демонстрировать рваные и несвязанные формы на буйной почве.



INDIAN PRINTED COTTON COVER: SOUTH KENSINGTON MUSEUM.

Истинная идея принтового рисунка заключается в чем-то веселом и причудливом: ярком и свежем по цвету, четких линиях и формах: определенная причудливость допустима, и в чисто цветочных рисунках есть место для значительной степени того, что можно было бы назвать натурализмом, насколько это касается хорошей прорисовки линий и понимания

формы цветка, при этом цветовой акцент достигается с помощью *цветовых плоскостей*, а не плоскостей тени.

Я намеревался затронуть другие области дизайна, но я отнял так много места у тех, которые я уже обсуждал, что могу сейчас лишь кратко упомянуть о них.

Обои

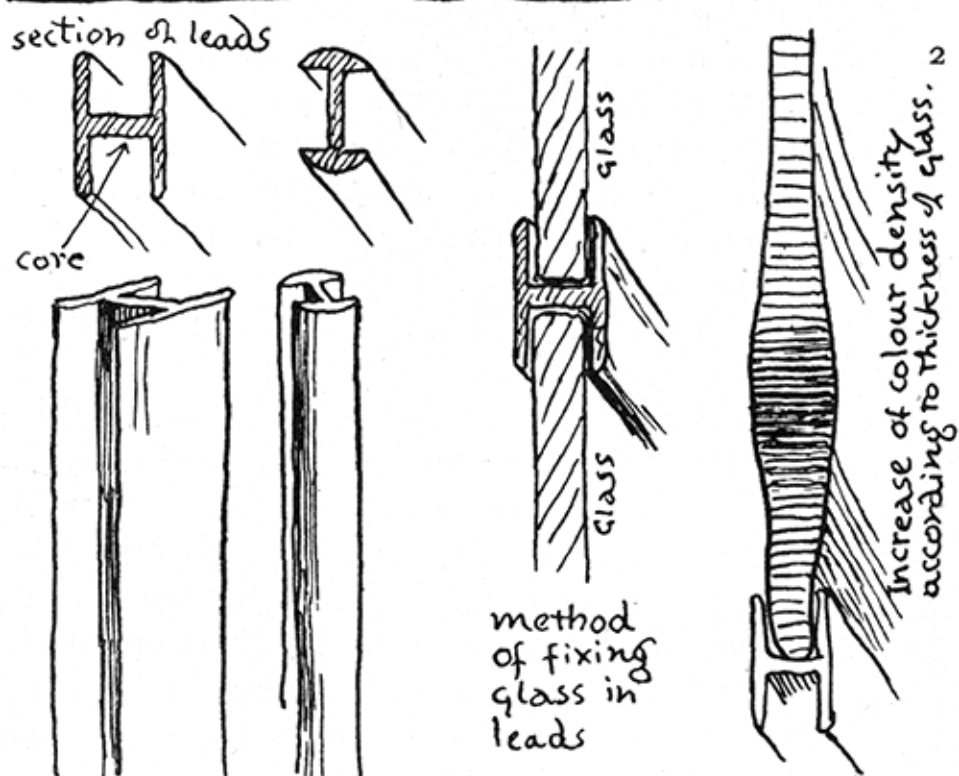
В отношении обоев, которые можно рассматривать в большей или меньшей степени как замену настенной живописи, а также текстильных гобеленов, применяются во многом те же общие принципы и многие из тех же замечаний, которые уже использовались в отношении настенной росписи. Дизайнер обладает большой свободой в выборе мотивов, и его изобретательность ограничена или сосредоточена только в квадрате площадью двадцать один дюйм. Если ему удалось создать приятный рисунок, который будет повторяться не слишком явно на неопределенном пространстве, образуя не бросающийся в глаза фон, и который может быть напечатан и продан обычному гражданину, предполагается, что он выполнил условия.

Но его можно побудить пойти дальше и попытаться спроектировать полное украшение вплоть до дадо, поля, фриза и потолка; и это включило бы в себя всю мысль, необходимую художнику-фресковщику, сведенную к необходимости механического повторения.

Окно связано со стеной, и в остеклении и искусстве художника по стеклу у нас есть еще одна очень отчетливая и красивая сфера линейного дизайна. При простой прокладке тот же закон покрытия вертикальной поверхности справедлив в отношении выбора плана и системы линий: подходит практически любая простая геометрическая сетка, если она не слишком сложная или маленькая по форме, чтобы удерживать стекло или позволять прокладке следовать по его линиям. Свинцовые панели из круглых элементов (или "бычьих глаз") из простого стекла хорошо смотрятся в оконных проемах, где требуется отблеск света, а не вид наружу.

Витраж

Когда мы приступаем к проектированию витражей, мы все равно должны иметь в виду фундаментальную сеть ведущих линий, которая составляет основу нашего узора, или, так сказать, изображения на стекле: и целью дизайнера должно быть сделать его хорошим как расположение линий независимо от цвета, при этом практичным для стекольщика.



(1) STAINED GLASS TREATMENT: INCLOSURE OF FORM AND COLOUR BY LEAD LINES; (2) SECTIONS.

Хотя свинец очень пластичен, от него не следует ожидать слишком многого в виде небольших углублений и углов: границы фигур, которые должны быть самыми смелыми из

всех, следует сохранять как можно более простыми, не только по этой причине, но и потому, что сложные очертания невозможно хорошо вырезать на стекле. Голова, например, заключена в широкую линию, а профиль очерчен внутри свинцовой линии с помощью рисования. Рука была бы очерчена по тому же принципу. Для каждого отдельного цвета требуется разное содержание свинца, хотя при выборе стекла можно добиться значительных вариаций оттенка, например, в случае с металлическими горшками, переходящими от тонкого к толстому стеклу, что усиливает цвет, и многими видами так называемого вспыхивания. Тем не менее, для дизайнера, с точки зрения линии, стеклянный дизайн - это своего рода полупрозрачная мозаика, в которой первичная техническая необходимость в оптике, которая объединяет великолепие цветного света, действительно усиливает его великолепие, а предоставляя возможности для украшения и выразительной линейной композиции, придает всему произведению его особый характер и красоту.

В конце концов, именно этого принципа следует придерживаться при любом проектировании, приспособливать наши дизайны к особым особенностям и красоте материала, для которого они предназначены, стараться воплощать их в этих материалах, а не только на бумаге. Какой бы ни была работа — резьба, инкрустация, лепка, мозаика, текстиль — во всем спектре отделки поверхностей мы должны продумывать наш дизайн не только с учетом ограничений, связанных с материалом, но и с учетом их взаимосвязи друг с другом, их эффекта при фактическом использовании и даже их возможного использования в сочетании вместе, что, конечно, имеет первостепенное значение при проектировании целостной комнаты или любого комплексного предмета декора.

И когда мы оставим плоские поверхности и попытаемся изобрести соответствующий, то есть *выразительный* орнамент, связанный с вогнутыми и выпуклыми поверхностями, с различными формами керамики, например, с изделиями из металла и стеклянными сосудами, мебелью и аксессуарами всех видов, мы обнаружим, что действуют те же законы и принципы, которыми мы должны руководствоваться при любом проектировании - адаптировать дизайн к характеристикам и условиям материала, к его структурным возможностям, его использованию и назначению, а также использовать или изобретать в соответствии, как в качестве управляющего плана или основы орнамента, так и в качестве средства объединения. и выражение формы.

ГЛАВА X

О выражении и рельефности линий и форм с помощью *цвета*—Эффект одного и того же цвета на разных основаниях—Излучение цвета—Белый контур в чистые цвета—Качество оттенков, выделяющихся на фоне других оттенков—Взаимодополняемость—Гармония—Чувство цвета—Цветовые пропорции—Важность чистых оттенков—Тона и плоскости—Тональность времени—Узор и картинка—Узор не обязательно рисунок, но картинка в принципе является узором—Светотень—Примеры работы с узором и без рисунка—Рисунки-схемы и Рисунки—рисунки.

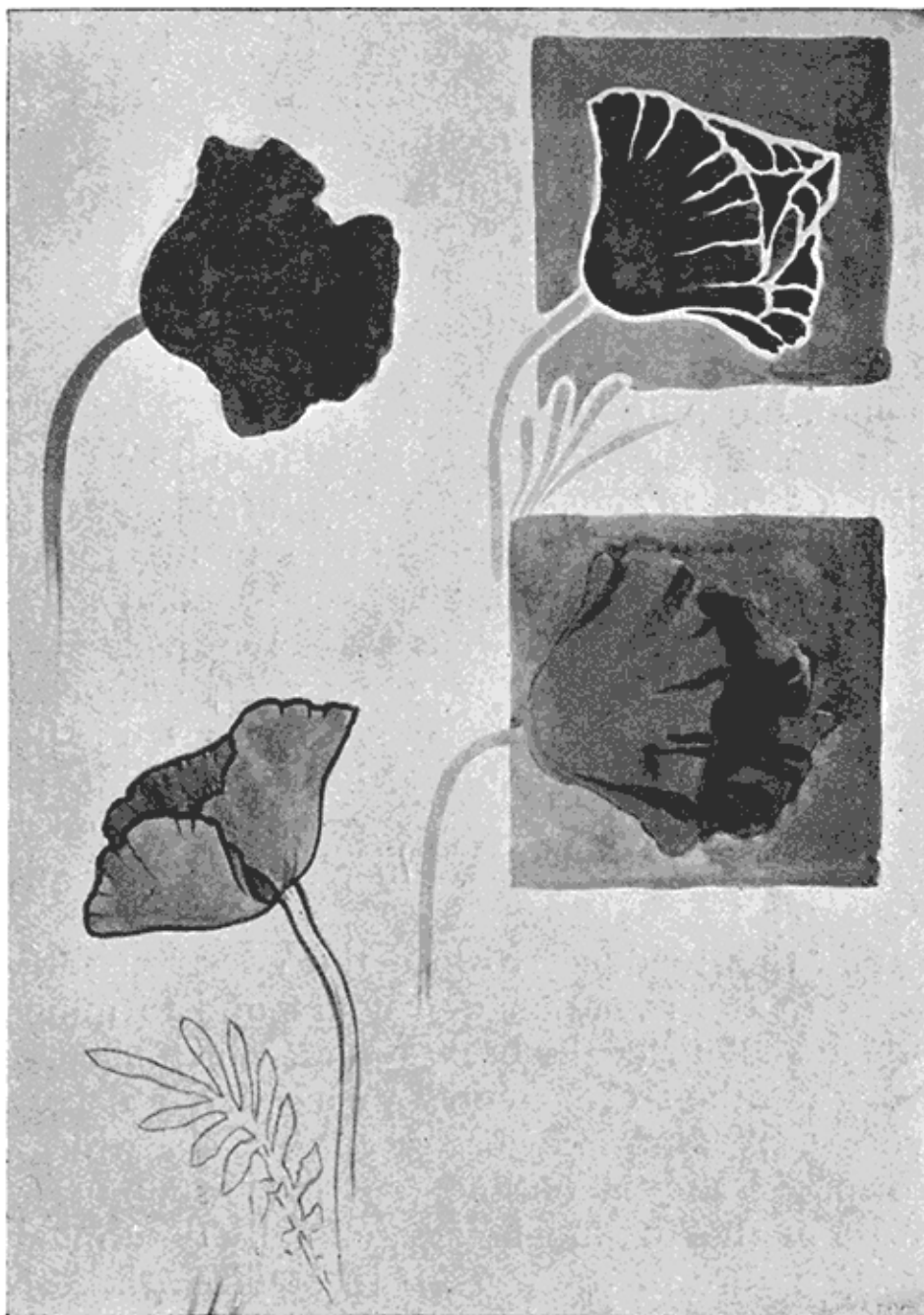
Пожалуй, самым ярким средством выражения рельефа линий и форм, безусловно, самым привлекательным, является цвет. С помощью цвета мы получаем наиболее полное и красивое выразительное средство в искусстве.

Рельеф линий и форм по цвету

Наши самые ранние представления о форме, вероятно, проистекают из различных цветов окружающих нас предметов, благодаря которым они выделяются рельефно на заднем плане или на фоне других объектов; и, как я упоминал в первой главе, мы достигаем очертаний, наблюдая края различных масс, выделяющиеся темными или светлыми на светлом или темном фоне, так что теперь, в моей последней главе, мы снова возвращаемся к рассмотрению определения линии и формы цветом, а также их рельефа и выражения на разных плоскостях или полях цвета.

Сначала определяется цвет самого объекта — локальный цвет — а затем цвет грунта, на котором он изображен, и оба этих фактора в своем действии и реакции друг на друга будут сильно влиять на значение локального цвета и степень рельефа формы на нем.

Один из лучших и простейших способов определить реальную ценность цвета и его влияние на различные грунты или области — взять цветок, скажем, красный мак, и поместить его на белый бумажный грунт, максимально подчеркивая кистью местный цвет, рельефно выделяющийся на белом фоне, и по ходу работы придавать ему форму. Затем попробуйте один и тот же цветок на подложке разных оттенков - зеленой, синей, желтой, — и вы сразу поймете, какую разную ценность и выразительность имеет одна и та же форма одного и того же цвета на подложке разных оттенков. Алый мак будет казаться ярче и темнее всего на белом фоне; на синем фоне он будет иметь тенденцию смешиваться или расплываться по краям, а также в меньшей степени на желтом и зеленом.

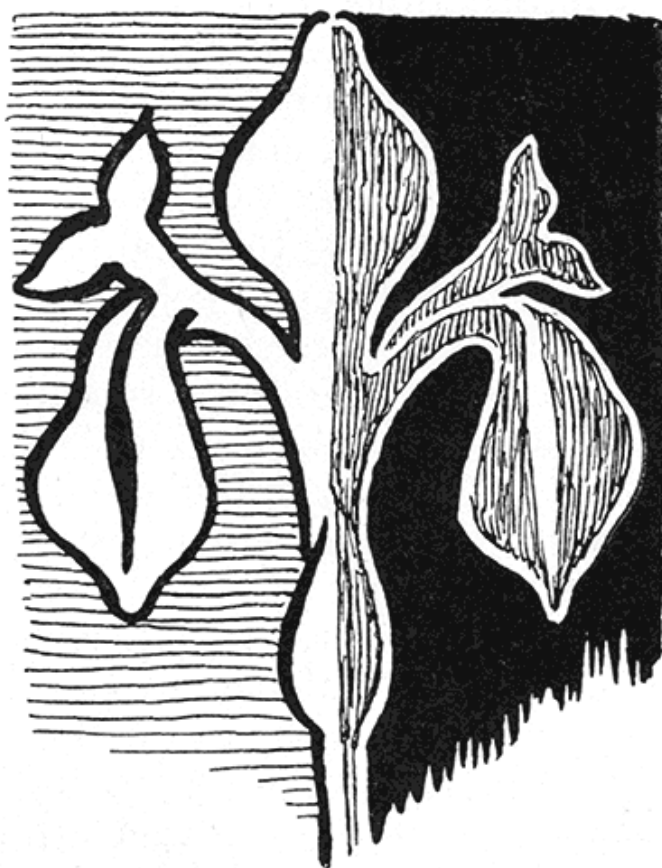


SKETCH TO SHOW EFFECT OF THE SAME COLOUR AND FORM
UPON DIFFERENT COLOURED GROUNDS.

Именно эта тенденция терять границы форм из-за цветового излучения и сливаться с цветом фона делает четкий контур столь постоянной необходимостью в декоративных работах. Можно использовать черный цвет по белому, коричневому или золотому контуру (как в перегородчатой росписи), характер контура обычно определяется характером работы. В витражном стекле контур должен быть черным, и этот черный цвет имеет наибольшее значение для усиления яркости цветов стекла, которое он заключает, за счет противопоставления, останавливая свет вокруг него, как это происходит в твердом свинце, когда его помещают в окно.



I



(1) PRINCIPLE OF THE EFFECT OF THE BLENDING OR
BLURRING OF COLOURS AT THEIR EDGES ; (2)
USE OF BLACK AND WHITE OUTLINE TO CLEAR
THE EDGES OF COLOURED FORMS UPON DIFFER-
ENT COLOURED GROUNDS.

Белый контур, нанесенный резистом или протравой на ткани с принтом, где используются насыщенные цвета, часто дает хороший эффект, смягчая эффект и придавая четкость определенным ведущим формам. Примеры использования белых контуров можно найти в восточных коврах, где основные цвета, темно-синий и желтый на насыщенно-красном фоне, частично смягчаются тусклым белым контуром. Также на персидских коврах шестнадцатого или семнадцатого веков красные завитки часто подчеркиваются белым контуром цвета слоновой кости на синем фоне.

При наложении цветов, взятых из природы или являющихся частью дизайна, всегда рекомендуется оставлять белый контур в местах соединения, то есть там, где один лепесток накладывается на другой, или там, где есть стык в стебле, или складка в листе, и показывать ребристость, отметины и деления цветка и листа.

Разумно изменяя качество наших оттенков, можно добиться четкого выделения различных цветов в узоре. Чтобы заменить красный на синий, например, можно было бы использовать оранжевый на зеленовато—синем или алый на серо-синем - общий принцип, по-видимому, является своего рода компенсирующим балансом между цветами, так что, беря от одного, вы отдаете другому.

Насыщенный красный и синий цвета, используемые вместе, как мы видели, демонстрировали бы тенденцию к фиолетовому, если их не разделять контурами; так что, если синий был насыщенным, красный должен был приближаться к коричневому или красновато—коричневому; или если красный был насыщенным — малиново-красным, - синий должен был приближаться к зеленому.

Гармония

Это может быть связано с необходимыми дополнениями в цветах, которые мы видим в природе, и которые привлекают внимание и заставляют его требовать этих изменений для удовлетворения чувства гармонии.

Когда дневной свет борется со светом свечи или лампы, можно заметить, что на белой скатерти обеденного стола свет становится голубым, а тени желтыми или оранжевыми - оранжевый становится темнее, по мере того как с угасанием дневного света синий становится глубже, пока цвет света и тени не поменяются местами. Тот же принцип можно заметить и при свете камина, но чем краснее пламя, тем зеленее будут тени.

Можно сказать, что гармония цвета заключается — помимо общего признания закона взаимодополняемости - в придании качества исходным пигментам путем градации, определенной примеси или вливания других цветов.

Начнем с негативов — белого и черного — белый может быть кремовым или серебристым; черный может быть зеленоватого, голубоватого или коричневатого оттенка;

затем основные цвета — красный, синий, желтый или красный, зеленый, фиолетовый — красный может варьироваться от малинового до оранжевого и красновато-коричневого; желтый может приближаться к зеленому или золотому; зеленый может быть двоюродным братом синего; синий может быть бирюзовым, с одной стороны, и касаться фиолетового, с другой; и так далее с бесконечными вариациями полутонов.

Несомненно, легче согласовать полутона, чем насыщенные яркие цвета, что может объяснить преобладание первых в декоративных работах. Книга узоров природы тоже полна полутонов и смешанных оттенков.

Чувство цвета

Мы не все можем видеть цвет совершенно одинаково, и один и тот же цвет может казаться разным глазам разного оттенка; и кажется очевидным, что климат и окружающая среда влияют на цветоощущение: свет и цвет будут стимулировать наслаждение цветом; в то время как там, где серость и унылость характеризуют жизненное окружение, цветоощущение ослабнет или, если оно вообще проявится, проявится тенденция к серости и насыщенности оттенков.

Искусство разных народов мира иллюстрирует это, и, как мы можем видеть, поворачиваясь с востока на запад, или с севера на юг, или даже с зимы на лето, в основном любовь к цвету следует за солнцем, подобно радуге.

Однако мы все можем что-то сделать для развития нашего чувства цвета, и нет лучшего способа, чем изучать гармонию и многообразие природы. Даже городской житель не лишен возможности любоваться небом, которое постоянно создает самые красивые композиции как по форме, так и по цвету.

Что касается выбора цветов в декоративном дизайне, то, поскольку он не ограничен конкретными условиями работы, мы должны руководствоваться во многом теми же соображениями, которые служили бы нам при проектировании в целом, и, конечно же, должны думать о соответствии местоположению и цели. Многое также зависит от пропорций цвета, и красивого и гармоничного эффекта в помещении можно добиться, сохраняя цветовую гамму в определенной тональности или даже деликатно варьируя дизайн и оттенки одного или двух цветов. То же самое можно сказать и о подборе цветовой гаммы для любого конкретного элемента дизайна — скажем, раскрашенного панно или текстильного рисунка; хотя такие вещи в конечном счете должны определяться их соотношением с другими частями в любой общей схеме — обстоятельства требуют, чтобы они часто проектировались отдельно. Тем не менее, если цвет узора был тщательно продуман или, скорее, гармонично прочувствован, как настоящая органичная вещь, он обязательно встанет на свое место, когда придет время.

При подборе цветовой гаммы у нас не может быть лучшего ориентира в отношении пропорций и качества, чем природа, и для практики нам следует взять цветок, или оперение птицы, или цвета пейзажа и приспособить их к какому-то конкретному узору или схеме украшения, максимально точно соблюдая относительную степень оттенка и его количество. Для успешного выполнения этого требуется некоторая изобретательность и вкус; но успешный или неудачный, вряд ли можно не узнать что-то положительное и ценное о цвете, если попытка была сделана добросовестно; и более свежие мотивы и более приятный цвет, скорее всего, станут результатом такого изучения.

Важность чистых оттенков

Я думаю, что во всех декоративных работах очень важно сохранять чистоту цветов и избегать мутных или тяжелых оттенков. Коричневый цвет особенно сложен в использовании из-за его обычно тяжелого эффекта в качестве пигмента и сложности гармонизации его с другими цветами, кроме как в качестве контура; и даже здесь имеет значение, холодный это оттенок или горячий. Ярко-коричневый наиболее разрушительно влияет на цветовую гармонию. Как правило, безопасно придать ему оттенок зеленого, бронзового или золотого.

Как правило, лучше работать либо с диапазоном холодных оттенков — прохладной цветовой гаммой, либо с обратной — теплой и насыщенной. Немногие прохладные сочетания могут быть лучше, чем ультрамарин и бирюза на зеленовато-белом фоне, которые так любят персы и индийцы при отделке плитки. Они приятны для глаз, но при этом особенно приспособлены для работы, благодаря своему качеству благодаря оксиду меди, который так хорошо получается при обжиге.

Синий, зеленый и серый цвета, дополненные белым, желтым и оранжевым: или красный и желтый цвета, дополненные белым и контрастирующие с черным, обычно отвечают: или сочетание красного вместе, или сочетание синего или желтого с черным и белым для контраста и акцента. Синий и белый цвета также могут быть изменены по качеству; черный может быть зеленоватого оттенка или коричневатого, голубоватого или пурпурного в зависимости от того, на какую гармонию нацелен. Белый цвет может быть чистым или оттенка слоновой кости, кремовым или с примесью других цветов, и его степень должна варьироваться в зависимости от силы гармонии. Это подводит нас к вопросу о тоне.

Тона и плоскости

Теперь орнаментист, создатель узоров, полагается для достижения эффекта на использование определенных плоскостей и противопоставлений оттенков, чтобы облегчить и выразить свой дизайн, подчеркнуть его основной мотив, выявить или смягчить его линии и формы. Он знает, что холодные плоские оттенки — синий, зеленый, серый — делают формы и поверхности непринужденными, и он использует их для создания плоских

и успокаивающих эффектов, таких как поверхности стен и потолка, применяя естественный принцип цветопередачи в пейзаже и небе.

Он использует более насыщенные и разнообразные цвета в текстильных драпировках и коврах, мебели и аксессуарах — красные, желтые, зеленые, малиновые, красновато—коричневые, оранжевые, золотые, - которые соответствуют более ярким цветам и партерным растениям наших садов, которые должны быть рядом с глазами и на ощупь и в меньшем количестве присутствовать в цветовой гамме интерьера.

В цветовом оформлении узоров гармоничные и богатые эффекты могут быть достигнуты за счет использования только чистого цвета, без сомнения, при соблюдении точных пропорций и разделении контуром; хотя гармонии труднее достичь при использовании чистых цветов в их полной силе; и для их должного эффекта и во избежание резкости такая обработка действительно требует наружного освещения или особых условий освещения, или яркого освещения восточных или южных стран, чтобы смягчить эффект.

И поскольку нам приходится адаптировать наши дизайны к их вероятному окружению, мы обычно сознательно выбираем определенные тона или оттенки цвета, а не используем его в абсолютной чистоте или в полной силе. С прекрасным тоном, который время придает любой цветовой гамме, трудно соперничать, но никакое сознательное подражание ему недопустимо.

Но до тех пор, пока наша цель состоит исключительно в том, чтобы создать цветовую гамму любого рода, соответствующую самой себе или гармонирующую с ее условиями, мы находимся на безопасном и верном пути. Именно эта относительность важна во всем декоративном искусстве и которая отчетливее, чем любое другое качество, отличает его от изобразительного искусства; хотя изобразительное искусство подчиняется тому же закону в отношении самого себя; и в своих высших формах, как, например, в настенной живописи, безусловно, подчиняется относительности в самом широком смысле.

Узор и картинка

На первый взгляд может показаться, что между рисунком и картиной существует существенное, фундаментальное естественное различие, но когда мы начинаем рассматривать его, это оказывается скорее различием, чем отличием.

Узор может представлять собой сочетание линий, форм и гармонию плоскостей и цветовых тонов.

Но эти слова в общих чертах описали бы и картину.

Определенные повторения линий и форм; определенные перекликающиеся ноты одного и того же или родственного цвета необходимы как для рисунка, так и для картины. Абстрактные ингредиенты, по-видимому, одинаковы в обоих случаях.

Картину действительно можно рассматривать как узор другого рода, и реальная разница заключается в том, что, хотя узор не обязательно является картиной, картина обязана быть узором — узором, имеющим свои величины, свой баланс масс, свои соединительные линии, свои различные плоскости, свою цветовую тональность, свою игру контрастов, свою гармонию тонов.

Технически, изображение может рассматриваться как *неформальный* узор, в основном состоящий из тона и значений; в то время как узор может рассматриваться как *формальный* узор, состоящий в основном из цветовых плоскостей.

Все древнее искусство Востока было откровенно шаблонным, какой бы ни был изображенный предмет. Египетское, персидское, индийское, китайское, мавританское и арабское искусство во всех их разновидностях демонстрирует доминирующее чувство рисунка и изобретение инстинктивных декораторов в использовании цвета.

Японцы также являются инстинктивными декораторами, хотя и в менее формальной и более импрессионистской манере и с гораздо более натуралистичным чувством. Их рисунки, напечатанные из цветных блоков, а также их "какимоно", нарисованные на шелке, откровенно представляют собой рисунки с узорами, мотив которых столь же силен, как графический или репрезентативный мотив.

Живопись средневековья и раннего Возрождения в Европе, откровенно говоря, была более или менее формальной и носила характер орнамента, и даже в своем самом свободном и полном развитии, в работах великих мастеров Венеции и Флоренции шестнадцатого века, никогда не забывалось определенное декоративное или архитектурное чувство.

Живопись все еще находилась в тесной связи с архитектурой и была главным украшением церквей и дворцов; таким образом, она сохранила особое различие и достоинство стиля. Голландская школа сделала, пожалуй, больше, чем любая другая, для разрушения этих старых декоративных и архитектурных традиций, с их бытовыми и чисто натуралистическими мотивами, их стремлением к реализму, атмосферному эффекту и светотени — этой завораживающей цели живописи.

Светотень

И все же были некоторые мастера семнадцатого века, притом лучшие, такие как Де Хоог и Вер Меер из Делфта, которые проявили себя очень живыми в плане декоративного эффекта, который их сила светотени - способность изображать вещи в их надлежащей атмосфере,

затерянными в прозрачных глубинах тени или обретенными в сияющей тайне — казалось, только усиливала.

Как замечательный образец орнаментального и величественного дизайна, проработанного до мельчайших деталей самым тщательным рисованием, и в то же время прекрасного по светотени и серьезному колориту, нет более прекрасного примера, чем портрет Дж. Ван Эйка "Ян Арнольфини и его жена" в нашей Национальной галерее. Такие картины, подобные этим, были бы подобны богатым и драгоценным камням на стене и формировали бы центры, к которым вели бы окружающие цветовые узоры и украшения, как на картине, маленькое зеркало, отражающее фигуры, сияет на стене, картина в картине.



J. VAN EYCK: "PORTRAIT OF JAN ARNOLFINI AND HIS WIFE."
(NATIONAL GALLERY.)

Изучение количества и соотношения цветов, их тонов и значений в таких работах поучительно с любой точки зрения.

Ver Meer of Delft

Возьмите картину Вера Мира "Дама за спинетом" в нашей Национальной галерее.



VER MEER OF DELFT: "LADY AT A SPINET." (NATIONAL GALLERY.)

У нас простая белая стена изысканного тона, на которой ярко выделяются чистое золото маленькой картины, обрамляющей коричневатый пейзаж с бело-голубым небом, и широкая черная рамка с изображением Купидона, но при этом они сливаются в плоскость за фигурой в белом атласе — совершенно иное качество белого, более теплое и яркое, чем стена. Лиф выполнен из стального голубого шелка, который повторяется на бархатном сиденье стула; в то время как бело-голубой пейзаж на открытой крышке спинета повторяет бело-голубой пейзаж на стене, а бело-голубой мотив в приглушенной тональности тонко перекликается с маленькими плитками, выложенными у основания стены. Пол выложен в черно-белую клетку (крапчатый) мрамором, который придает изящный рельеф платью и повторяет подчеркнуто черный цвет рамы для картины; подставка для спинета также выполнена из

черного полосатого мрамора. Тихий дневной свет проникает сквозь зеленовато-белые стекла с освинцовкой. Розово-коричневая деревянная отделка спинета и стула не позволяет цветовой гамме быть холодной. Кожа очень бледная, оттенка слоновой кости, но платье оживляют небольшие алые и золотые штрихи в узких кружевах, которыми завязаны рукава.

Маленькая картинка - жемчужина живописи и истинный тон, и в то же время она вполне может предложить художнику-орнаменту очаровательную цветовую гамму.

Ван Эйк

Изучите картину Ван Эйка таким же образом, и мы обнаружим очень богатую, но спокойную цветовую гамму в более низкой тональности, в высшей степени декоративную, но представленную с необычайной реалистической силой в сочетании с чрезвычайной утонченностью и изысканной светотенью, а также правдивостью тона и ценностью как портретную картину и элемент внутреннего освещения.

Это все равно что по-настоящему заглянуть во внутреннюю жизнь фламандского бюргера пятнадцатого века.

Кажется, что вдыхаешь неподвижный воздух тихой комнаты, серый дневной свет проникает сквозь освинцованные окна, одно из которых открыто и показывает узкую полоску светящегося неба и намек на сад с алыми цветами на зеленых листьях.

Мужчина одет в длинную мантию из бордово-коричневого бархата, отороченную мехом, поверх черной туники и чулок. На голове у него причудливая черная шляпа, которая почти предвосхищает высокую шляпу современного гражданина. Бледное странное лицо под ней кажется еще бледнее и страннее, но соответствует характеру длинных тонких рук. Эта цифра производит впечатление юридической точности и сухости, а также налета канцелярской формальности. Жена - пышнотелая, характерного фламандского типа, в травянисто-зеленом халате, отороченном белым мехом, поверх павлиньего синего; накрахмаленном серебристо-белом головном уборе; темно-красном кожаном поясе с серебряным шитьем. Ее фигура рельефно вырисовывается на приглушенно-красном пологие кровати, продолженном чехлом на кушетке и красными сабо. Стена комнаты, сильно теряющаяся в прозрачной тени, имеет зеленовато-серый оттенок, а в центре, между фигурами, на стене поблескивает круглое выпуклое зеркало, отражающее спины фигур. Тонкие линии изящно повторяют красный цвет зеркальной рамы с черно-красной внутренней окантовкой. На стене висит нитка янтарных бус, повторяющая мерцание яркого латунного канделябра, который висит наверху и нарисован достаточно тщательно, чтобы его мог воспроизвести мастер.

Выкройка-Картинки

И дизайнер, и художник могут найти множество предложений в этой картине, которую, как и "Леди за спинетом" Вера Меера, я бы описал как *рисунки с узорами* - то есть, хотя они полностью написаны художником и передают все особенности масляной живописи в передаче тона и значений, они, тем не менее, демонстрируют в своей цветовой гамме декоративность и могут быть преобразованы в узоры с теми же пропорциями и цветовой гаммой.

В качестве примеров того, что можно было бы назвать картинными узорами, мы могли бы вернуться к настенной живописи, как я уже говорил, древнего Египта и раннего искусства в целом, из-за их простейших форм; но если взять гораздо более поздний пример из искусства Флоренции пятнадцатого века, взгляните на очаровательную маленькую картину Боттичелли "Рождество Христово" в Национальной галерее. В нем есть вся намеренная или, возможно, инстинктивная декоративная направленность итальянского искусства, а его цветовая гамма демонстрирует самое изысканное изобретение в строжайшем соответствии с предметом и чувством и выполнена с предельной тонкостью и тончайшим искусством.

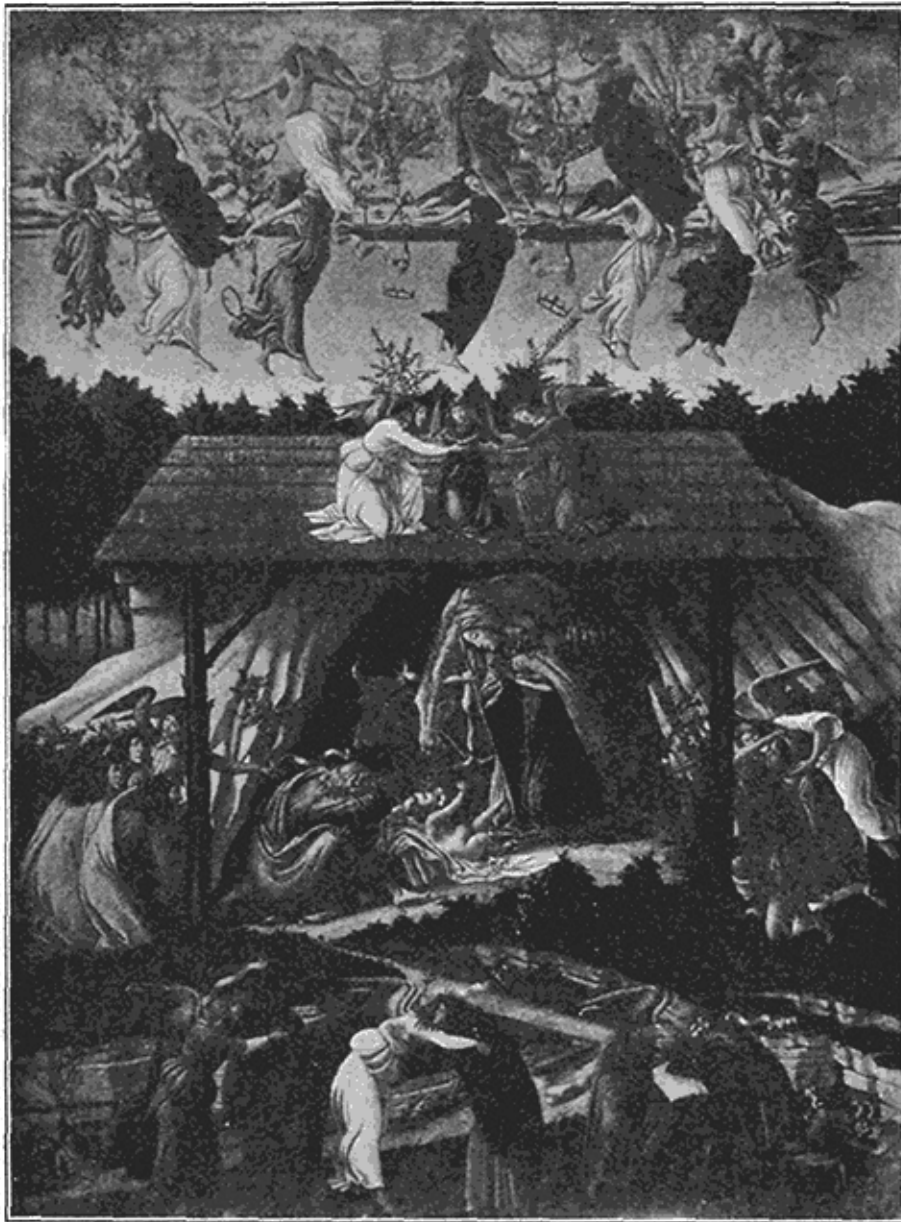
Боттичелли

Кольцо ангелов наверху, например, частично изображено на позолоченном фоне — оно символизирует небесный купол. Они несут оливковые ветви, и цвет их одежд чередуется в следующем порядке: розовый, оливковый (с золотыми отблесками) и белый.

У розовых ангелов есть оливково-белые крылья; у белых ангелов - розово-оливковые крылья; и у оливковых ангелов - бело-розовые крылья.

Эта часть рисунка сама по себе образует красивейший узор, в то же время выражая идею мира и доброй воли.

Затем на коричневой и золотистой соломенной крыше конюшни появляются еще три ангела в белом, розовом и зеленом соответственно. На фоне бледного неба возвышаются сочные оливково-зеленые деревья, образующие задний план.



BOTTICELLI : " THE NATIVITY " (NATIONAL GALLERY).

Богородица излучает ярчайший цветной луч в красном нижнем одеянии и небесно-голубой мантии. За ней серо-белая ослица и светло-коричневая корова.

Святой Иосиф одет в серо-стальную мантию золотисто-оранжевого цвета.

Самый яркий белый цвет - на драпировке, на которой лежит младенец Христос.

Появляется ангел с группой мужчин, преклоняющих колени слева на фоне белых скал; их цвета — крылья ангела — павлиньи голубые и зеленые, а также бледно-розовое одеяние. Следующая фигура одета в алое, следующая - в желтое, а третий мужчина одет в бледно-розовое поверх насыщенного травянисто-зеленого.

Из пастухов справа первый красновато-белый, следующий серо-стальной, а ангел - белый с розовыми и бледно-зелеными крыльями.

Земля, как правило, теплого бело-коричневого цвета, с травой и листвой темно-оливкового цвета, так что рисунок картины представляет собой в основном оливковый, золотистый и белый фон, подчеркнутый пятнами розового, белого, синего, желтого и розово—красного и алого цветов - цвет в группах ангелов, обнимающих мужчин впереди, является самым глубоким по тону.

Первый ангел в этой группе (слева) одет в зеленое с золотом, с зелеными и золотыми крыльями, человек - в темно-оливковое и насыщенно-малиново-красное.

Следующий - белый ангел с бледно-розовыми крыльями; мужчина в сером и красной мантии.

Последний - ангел в розовом, с розовыми и красными крыльями, мужчина в алом, поверх которого накинута серая мантия. Все мужчины держат оливковые ветви, и группа подчеркнута иллюстрирует идею "мира на земле и доброй воли по отношению к людям", таким образом, заканчивая лейтмотивом как цвета, так и идеи, приведенной в кольце ангелов выше.

Таким образом, это не только прекрасная картинка, но и изысканный узор.

Holbein

Другой пример рисунка, чрезвычайно сильного и блестящего в своей реализации всей силы и ценности яркого цвета, противопоставленного сильнейшим черно-белым, можно найти в великолепных "Послах" Гольбейна, также находящихся в нашей Национальной коллекции.



HOLBEIN : " THE AMBASSADORS " (NATIONAL GALLERY).

Боттичелли

Круглое изображение Мадонны с Младенцем, святым Иоанном и ангелом кисти Боттичелли также является еще одним прекрасным примером живописного рисунка и дизайна, хорошо адаптированного и адекватно заполняющего пространство, при этом полного тонкого рисунка, поэтического чувства и чрезвычайно богато окрашенного.



BOTTICELLI : "MADONNA AND CHILD" (NATIONAL GALLERY).

Carlo Crivelli

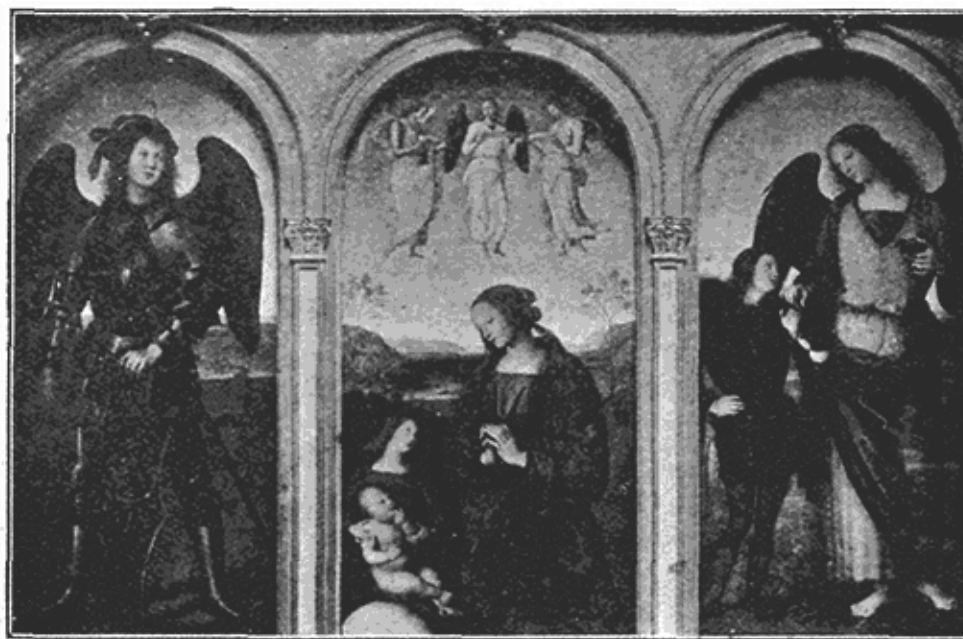
Еще более строго орнаментальным по характеру и цели является "Благовещение" Карло Кривелли. Удивительно богатое изобретением и прекрасно проработанными деталями, великолепно декоративное в своей цветовой гамме из кирпично-красных и белых, бледно-розовых, серо-стальных и желтых тонов, разнообразное алым и черным, зеленым, синим и золотым, в костюмах и драпировках, сверкающих драгоценными камнями и украшенных золотыми лучами и узорами.



CARLO CRIVELLI: "THE ANNUNCIATION" (NATIONAL GALLERY).

Перуджино

Едва ли менее декоративным в своем более осознанном изяществе и чувстве Ренессанса является триптих Перуджино "Поклоняющаяся Богородица" со святым Михаилом на одном крыле и святыми Рафаэлем и Товием на другом. Это великолепная глубокая гармония голубого, теплых телесных тонов и золотистых волос с оттенками опала, розово-красного, бронзового, зеленого, белого, фиолетового и оранжевого.



PERUGINO: "THE VIRGIN IN ADORATION, WITH ST. MICHAEL AND ST. RAPHAEL AND TOBIAS" (NATIONAL GALLERY).

Тициан

"Вакх и Ариадна" Тициана, пожалуй, больше похожа на то, что я описал как картину-образец, и относится к гораздо более позднему типу. Буйство красок и языческая радость Возрождения здесь имеют первостепенное значение, выраженные виртуозной свободой рисунка и великолепным чувством цвета великого венецианского мастера. Тем не менее, рассматривая жизнь, движение, размах и жизненную силу фигур, а также силу и поэзию, с помощью которых передается история, мы обнаружим прекрасный орнаментальный рисунок, поддерживающий чрезвычайно богатый и роскошный цветовой узор. Перед нами раскинулось темно-голубое небо, испещренное серебристо-белыми и серыми облаками, огромные массы коричневой и зеленой листвы колыхнутся на его фоне, над полосой темно-синего моря и полем сочной золотисто-коричневой земли. Теплые телесные тона, глубокие и бледные, контрастируют с великолепным рисунком из развевающихся розовых, синих, алых, оранжевых и белых драпировок, переливающихся пятнистой шерстью леопардов, черным цветом собаки, медным сосудом и теплым белым цветом складчатых драпировок.



TITIAN: "BACCHUS AND ARIADNE" (NATIONAL GALLERY).

Возможно, Китс представлял себе эту картину, когда писал песню к "Эндимиону":

"И пока я сидел, над светло-голубыми холмами

Послышался шум гуляк: ручейки

В широкий поток хлынул фиолетовый оттенок.

Это был Бахус и его команда!

"Звучит искренняя труба, и серебро трепещет

От поцелуя тарелки издавали веселый звон—

Это был Бахус и его родня!

"Они спустились вниз, словно к движущемуся винтажу,

Увенчанный зелеными листьями, с лицами, охваченными пламенем;

Все безумно танцуют по приятной долине,

Чтобы напугать тебя, Меланхолия!"

"Священная и мирская любовь" того же художника, выставленная в галерее Боргезе в Риме, является еще более великолепным образцом цвета и тональности и, вероятно, лучшей из всех работ Тициана.

У Поля Веронезе мы находим более прохладную цветовую гамму в целом, пристрастие к композициям фигур классической архитектуры, богатые узорчатые одежды и разнообразные головы, приятно контрастирующие со строгими вертикалями и гладкими поверхностями мраморных колонн — роскошный и достойный вид рисунка, полностью адаптированный к декору венецианских церквей и дворцов эпохи Возрождения.

Ф. Мэдокс Браун

Картина Мэдокса Брауна "Христос, омывающий ноги святому Петру", которая сейчас находится в галерее Тейт, представляет собой современный образец живописи, причем чрезвычайно изящный.

Это лишь несколько примеров из многих, и тема цвета и рисунка, как и выражения линии и формы, частью которых они являются, настолько велика, а ее стороны столь многочисленны, что для полного рассмотрения предмета и его адекватной иллюстрации потребовалось бы не десять глав, а десять сотен, и охватить их можно было бы только самой историей искусства.



MADOX BROWN: "CHRIST WASHING ST. PETER'S FEET" (TATE GALLERY).

Заключение

Если что-либо, что я сказал по этому предмету или смог показать в качестве иллюстрации, послужило каким-либо образом прояснению неясностей, или облегчению труда студентов, или предложению свежих идей в умах кого-либо из моих читателей в области теории, истории или практики искусства, я буду чувствовать, что моя работа не была напрасной, и, во всяком случае, я могу только сказать, что я пытался изложить здесь результаты моих собственных мыслей и опыта в искусстве.

Кто-то может смотреть на искусство только как на средство к существованию, служанку торговли или как на отрасль знаний, которую можно приобрести лишь постольку, поскольку это позволяет передавать ее другим; другие могут рассматривать это как вежливое развлечение; третьи, опять же, как всепоглощающее стремление и страсть, требующие самой преданной самоотдачи: но с какой бы точки зрения мы ни рассматривали это, не давайте нам забывать, что стремление к красоте в искусстве дает лучшее образование способностям, что интерес к нему постоянно возрастает, а удовольствия и успехи в нем являются самыми утонченными и приносящими удовлетворение.

ИЗДАТЕЛЬСТВО "ЧИЗВИК ПРЕСС": НАПЕЧАТАНО ЧАРЛЬЗОМ УИТТИНГЕМОМ И КОМПАНИЕЙ.
ТУКС КОРТ, ЧАНСЕРИ ЛЕЙН, ЛОНДОН.



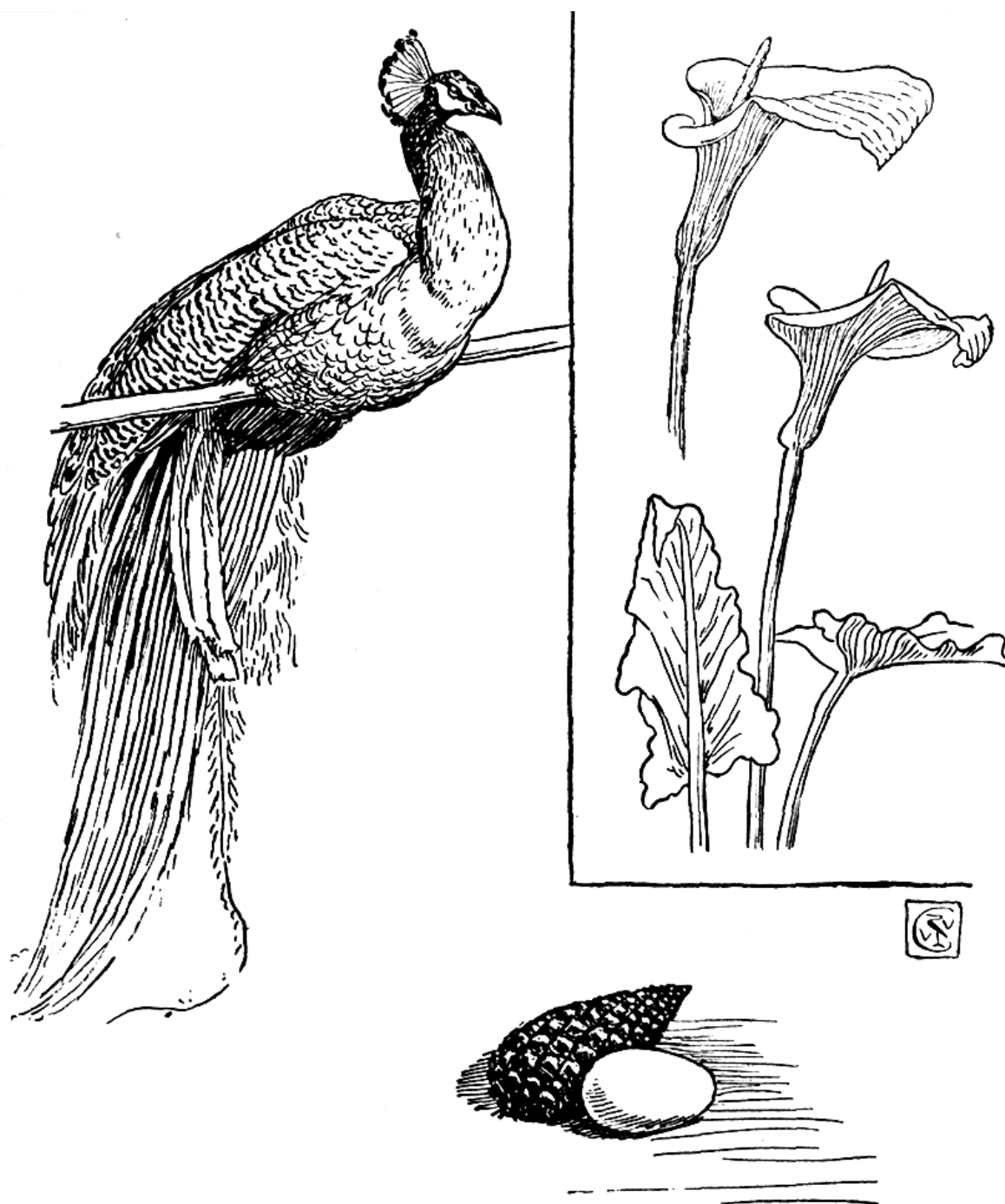
THE ORIGIN OF OUTLINE.

[back](#)



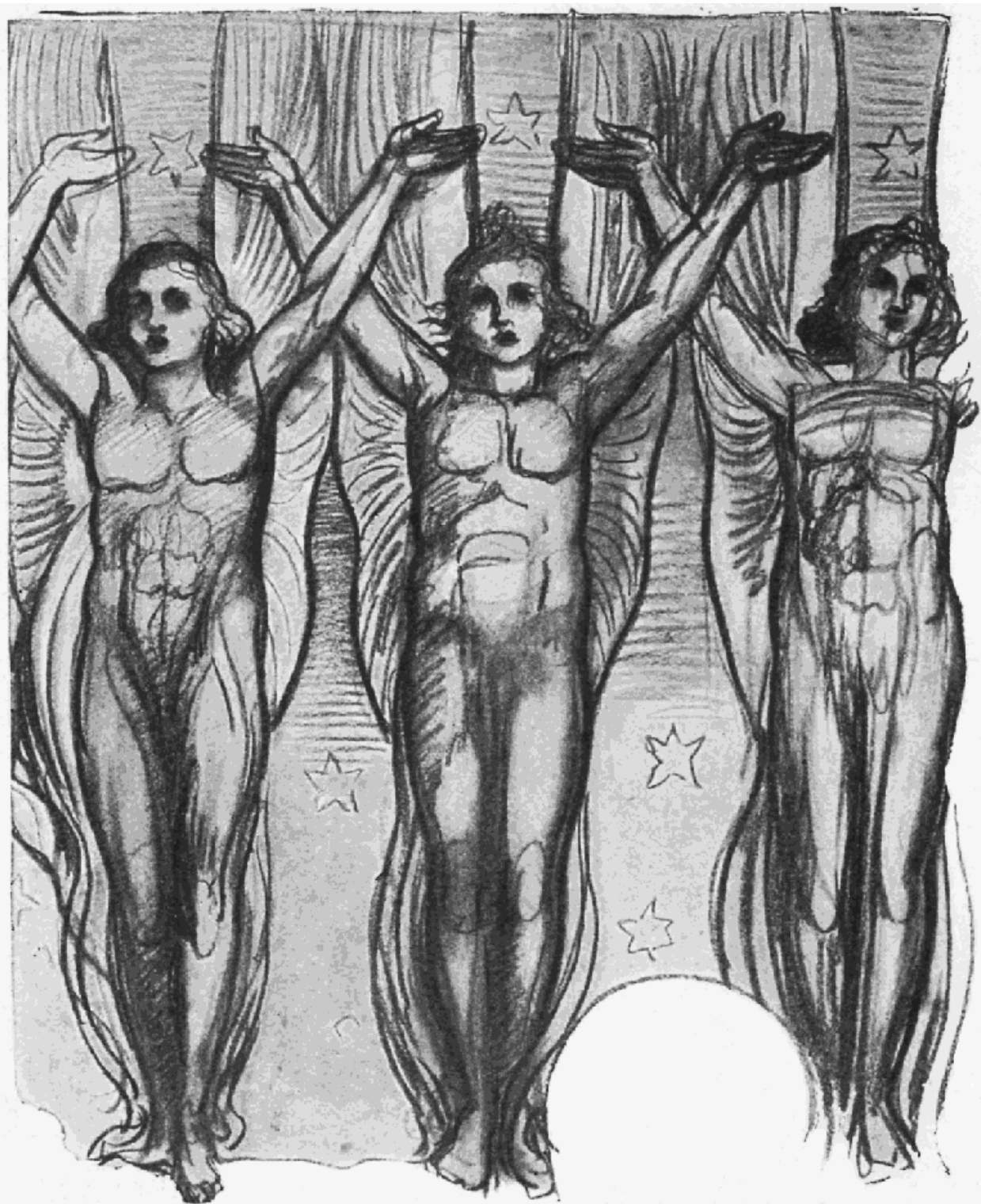
LINES OF CHARACTERIZATION IN THE FORM AND FEATURE OF
FLOWERS : LILY AND POPPY.

[back](#)



LINES OF DIFFERENT TEXTURES, STRUCTURES, AND SURFACES.

[back](#)

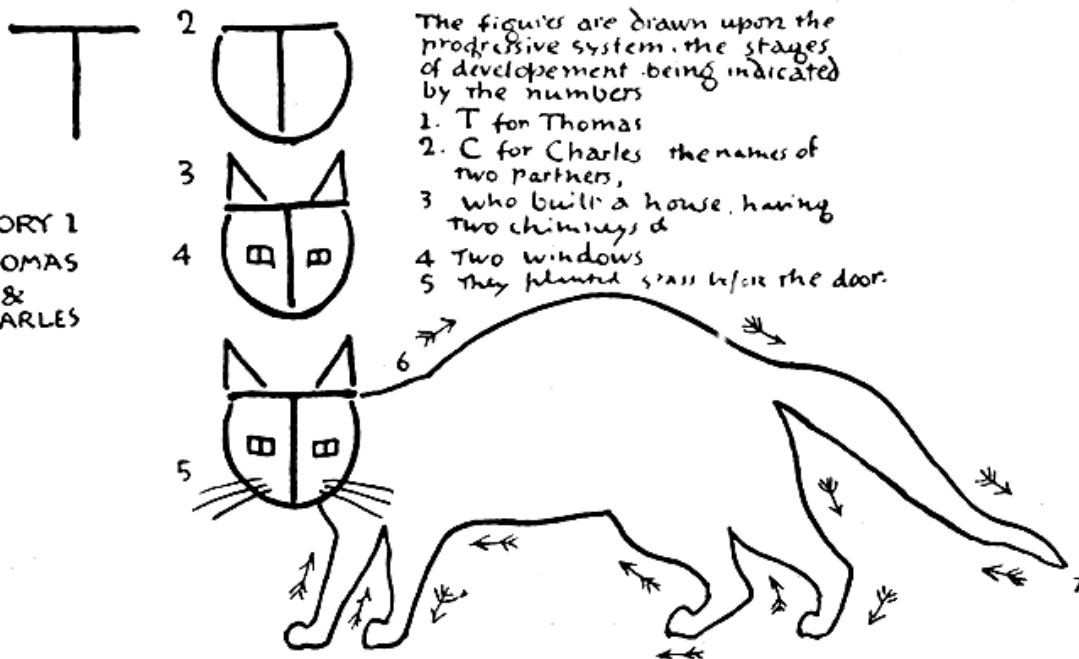


EXPRESSION OF EMOTION: LINES OF EXALTATION AND REJOIC-
ING IN UNISON. THE MORNING STARS, AFTER WILLIAM
BLAKE. (FROM THE BOOK OF JOB.)

[back](#)

MODERN PICTURE WRITING ACCORDING TO NURSERY TRADITION

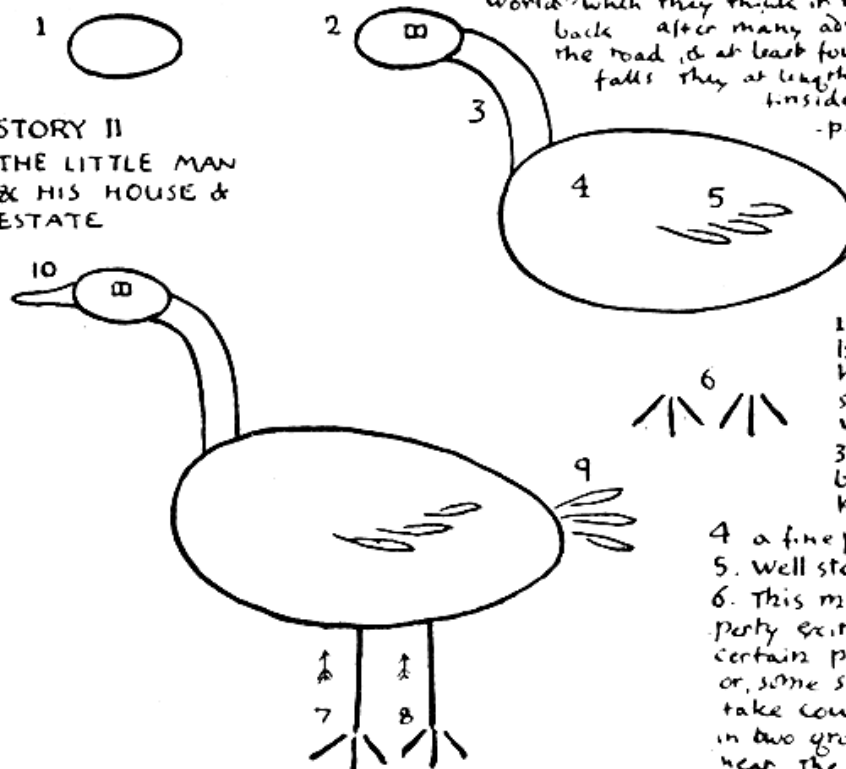
STORY I THOMAS & CHARLES



The figures are drawn upon the progressive system, the stages of development being indicated by the numbers

1. T for Thomas
2. C for Charles the names of two partners,
3. who built a house, having two chimneys &
4. Two windows
5. they planted grass before the door.

STORY II THE LITTLE MAN & HIS HOUSE & ESTATE



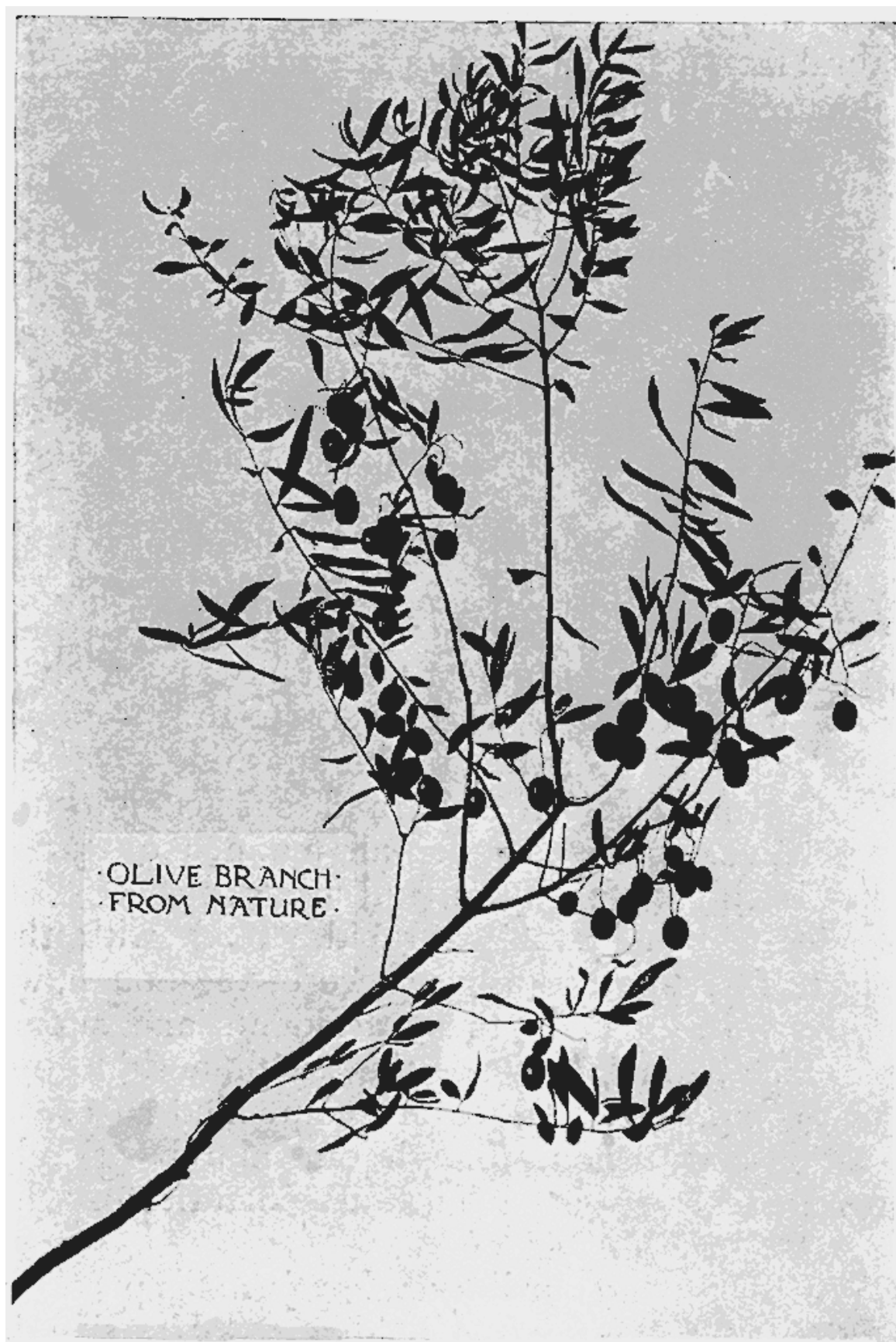
6. Their house being complete, Charles & Thomas set out on their travels, & after some time at last reach the end of the world, when they think it time to turn back after many adventures on the road, & at least four distinct falls they at length regain their inside & live happily ever after in the form we see

II

1. The Little man builds a little house for him self having one window
3. He makes a broad serpentine path leading to
4. a fine pond.
5. well stocked with fish
6. This magnificent property excites the envy of certain poorer neighbours, or, some say, robbers, who take counsel together in two groups of three near the pond,

8. they decide to take separate paths to the pond, but at their approach
9. the fish take fright & jump out of the water.
10. and the little man, hearing the noise, takes flight in great alarm — and so it may be said, "the goose is cooked"

[back](#)



[back](#)



OLIVE BRANCH
SIMPLIFIED IN DECOR
ATIVE TREATMENT

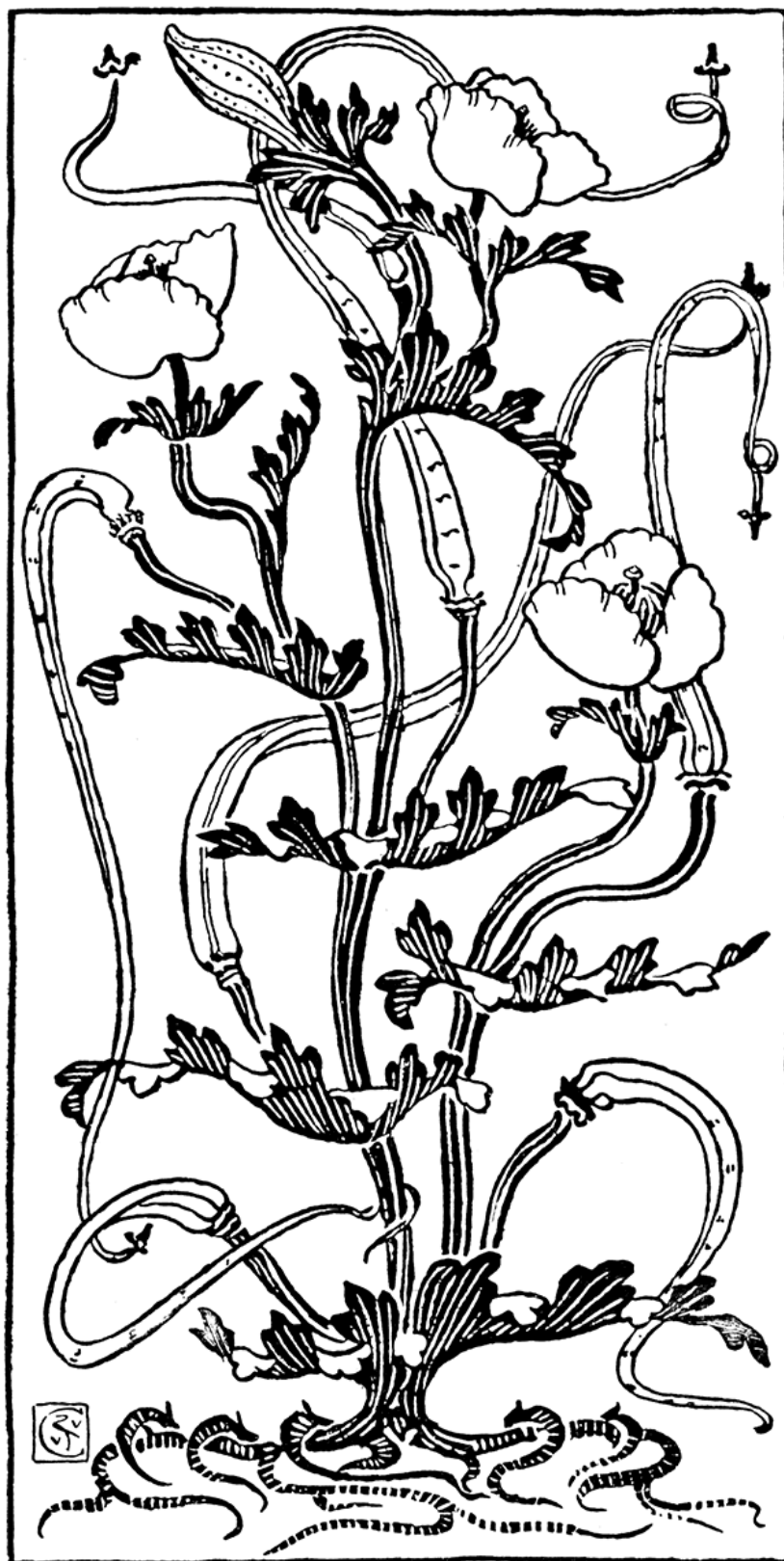


[back](#)



STUDY OF HORNED POPPY

[back](#)



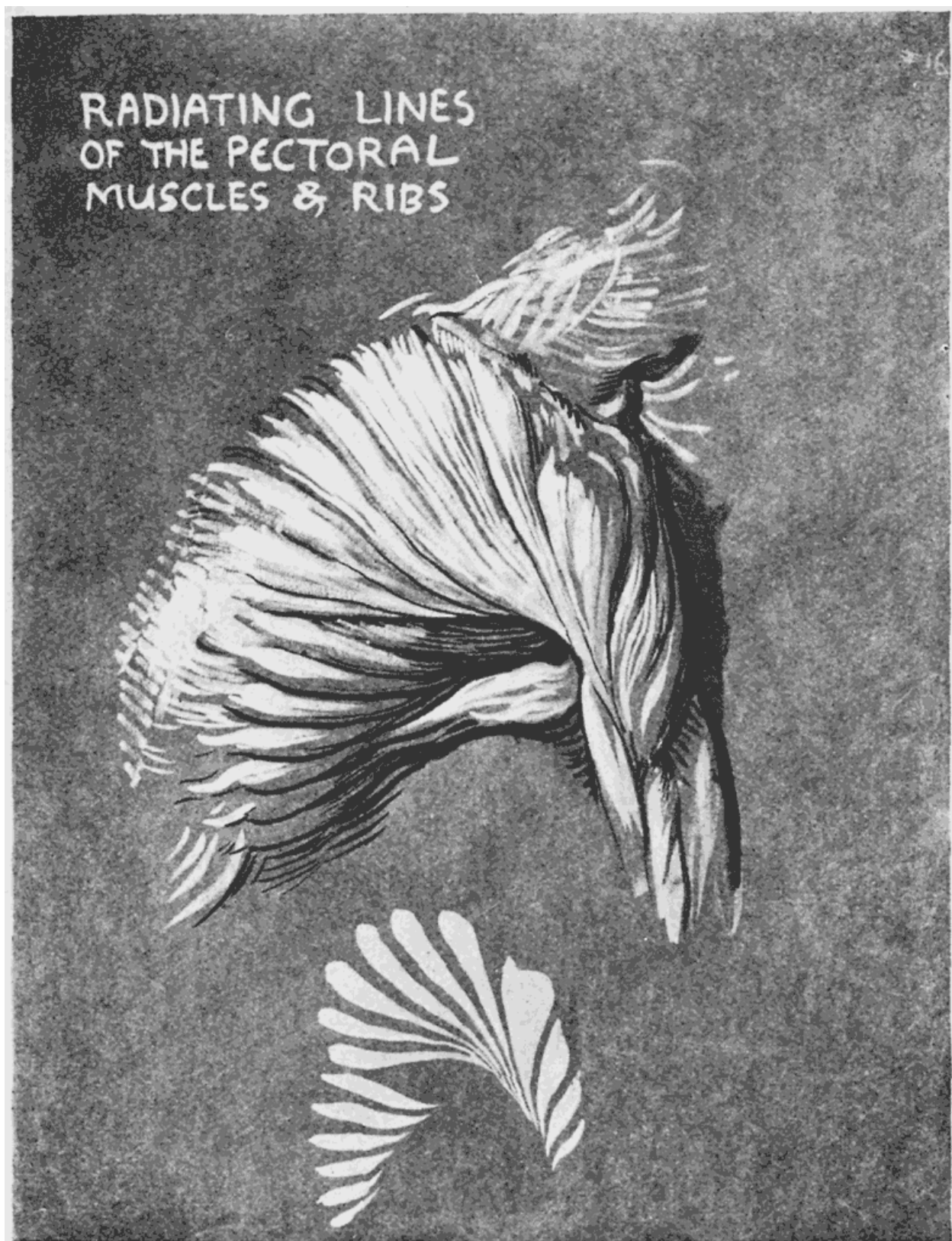
ADAPTATION OF THE HORNED POPPY IN DESIGN :
VERTICAL PANEL FOR NEEDLEWORK.

[back](#)

RADIATING PRINCIPLE OF LINE
IN NATURAL FORM



[back](#)

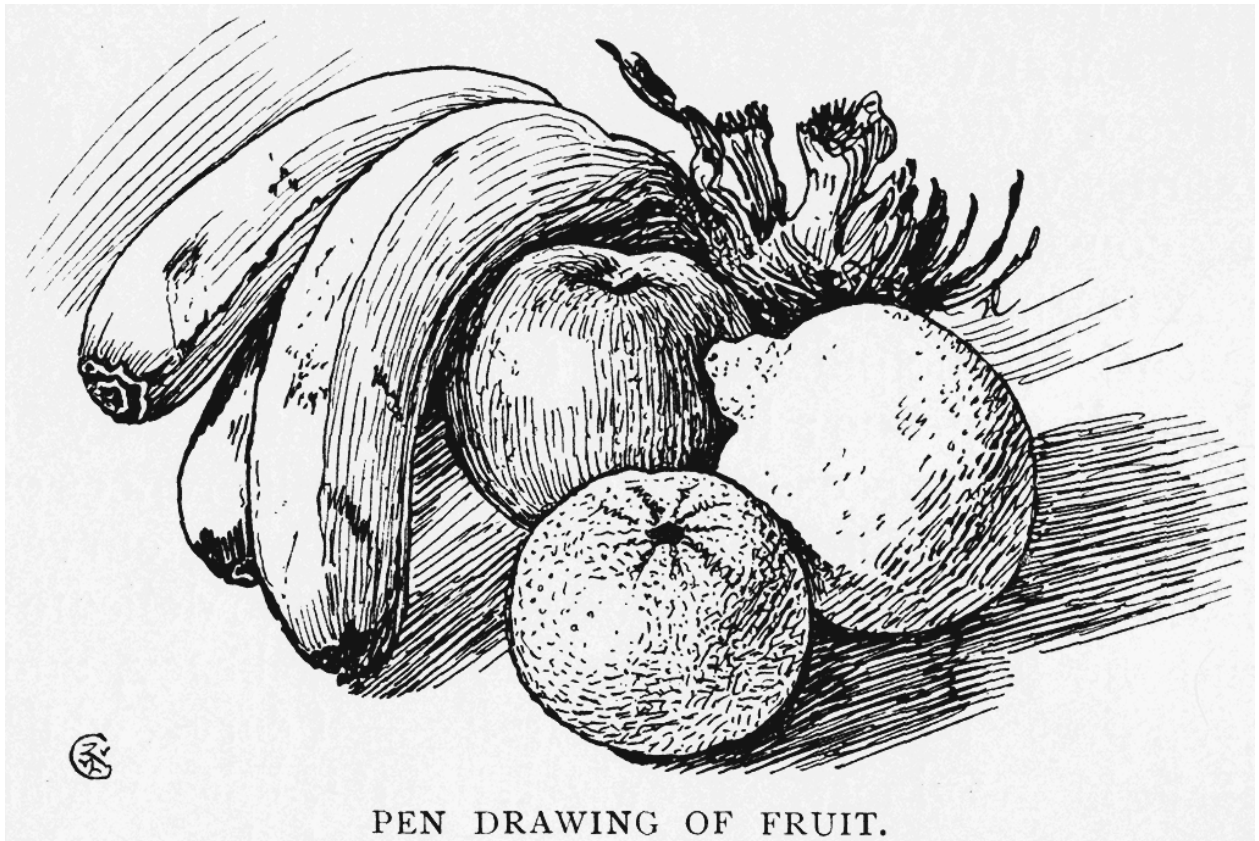


[back](#)



LINES OF CHARACTERIZATION.

[back](#)

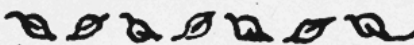


PEN DRAWING OF FRUIT.

[back](#)



HE · DRAUGHTS
MAN · IN · LINE ·
WHO · WORKS · FOR ·
SURFACE · PRINT ·
ING · FOR · THE ·
BOOK · OR · THE

Newspaper, should be able to stand the test of the peculiar conditions, and, so far from seeking to escape them and attempt something beyond their limits, he should rather welcome them as incentives to a distinct artistic treatment with a value and character of its own. 

WE should seek a certain linear relation between the ornament or picture and the lettering or type with which they will be printed. 



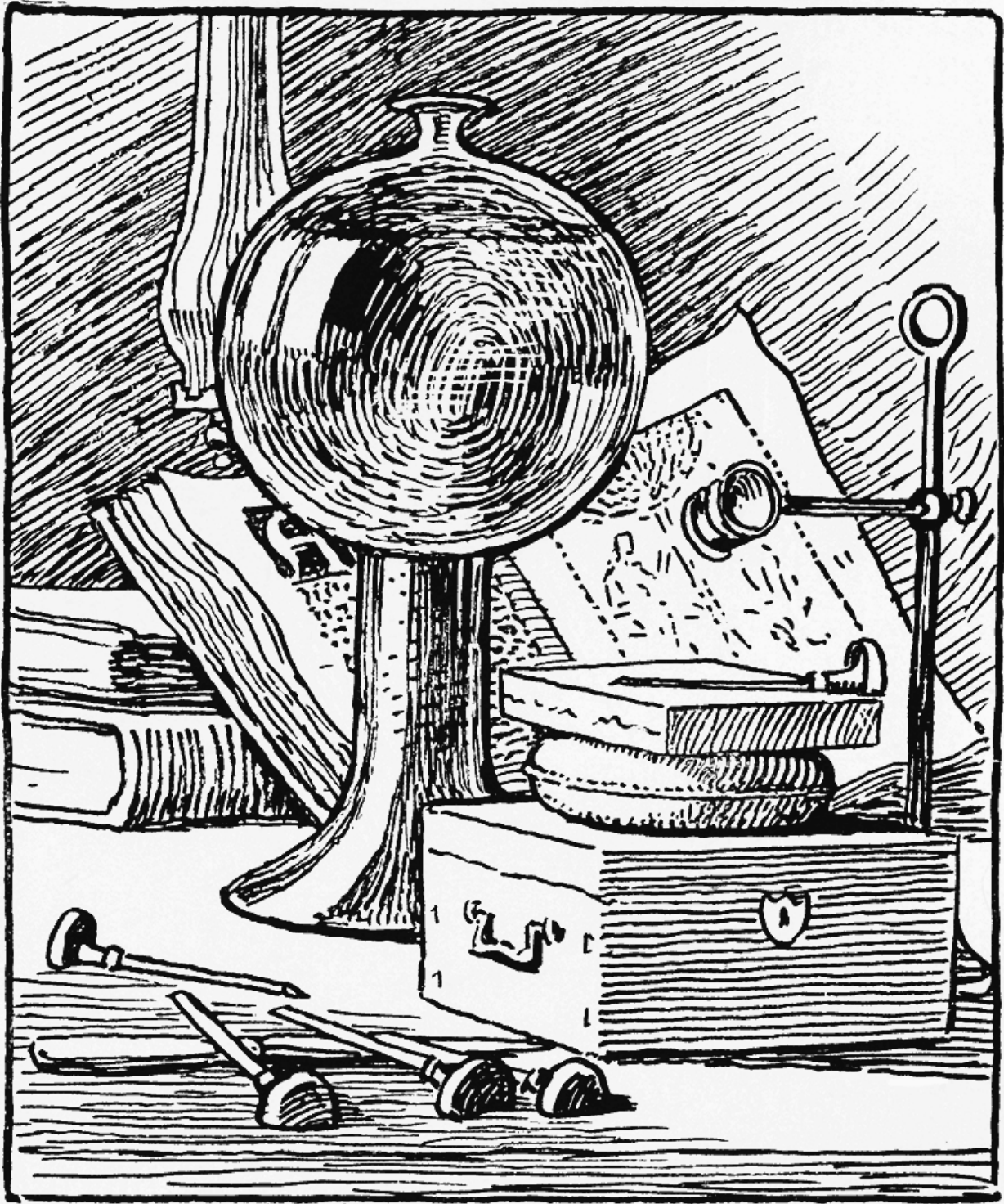
EXAMPLE OF PAGE TREATMENT TO SHOW ORNAMENTAL
RELATION BETWEEN TEXT AND PICTURES.

[back](#)



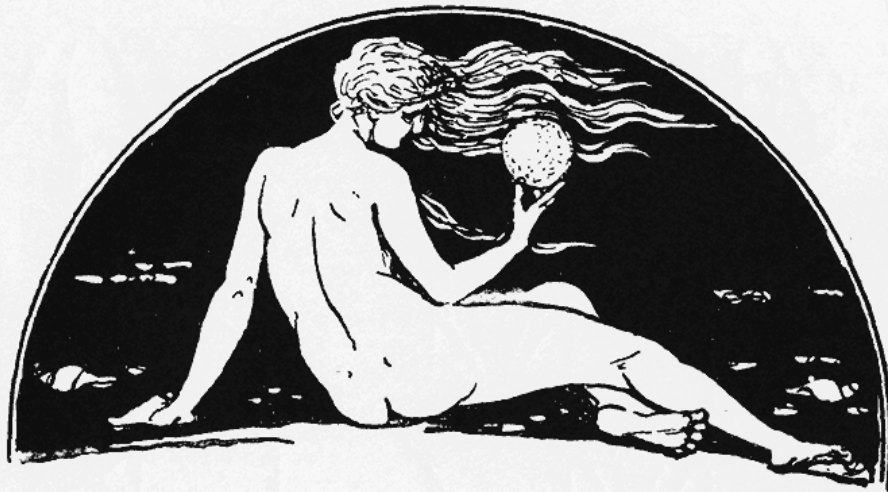
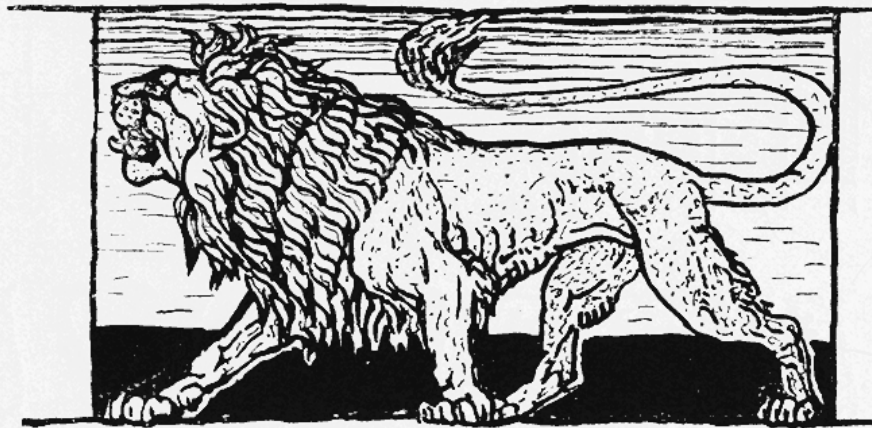
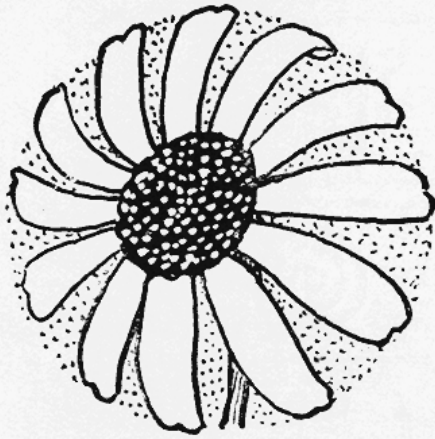
JAPANESE DRAWING OF A BIRD. FROM "THE HUNDRED
BIRDS OF BARI."

[back](#)



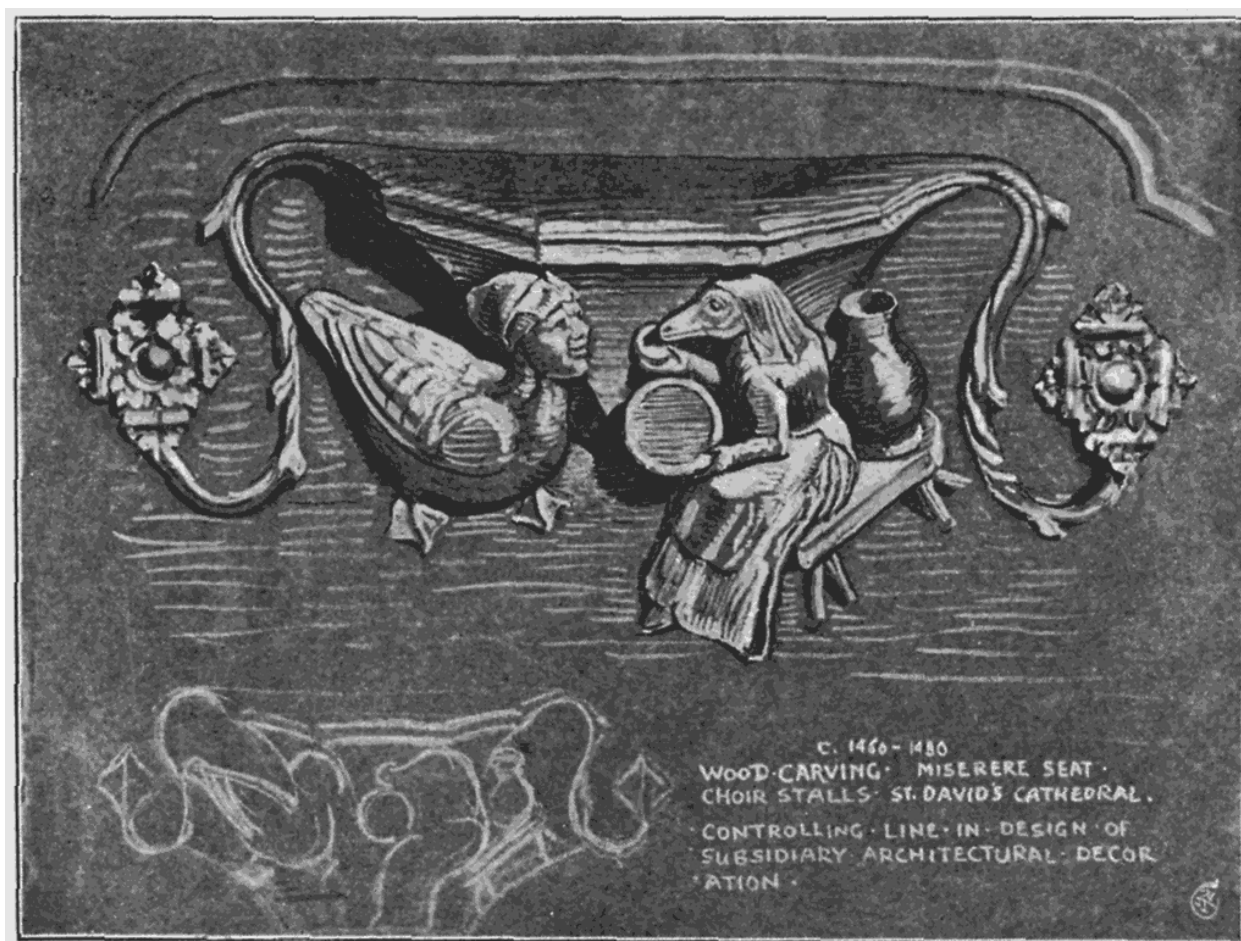
STILL-LIFE GROUP ILLUSTRATIVE OF WOOD-ENGRAVING.

[back](#)

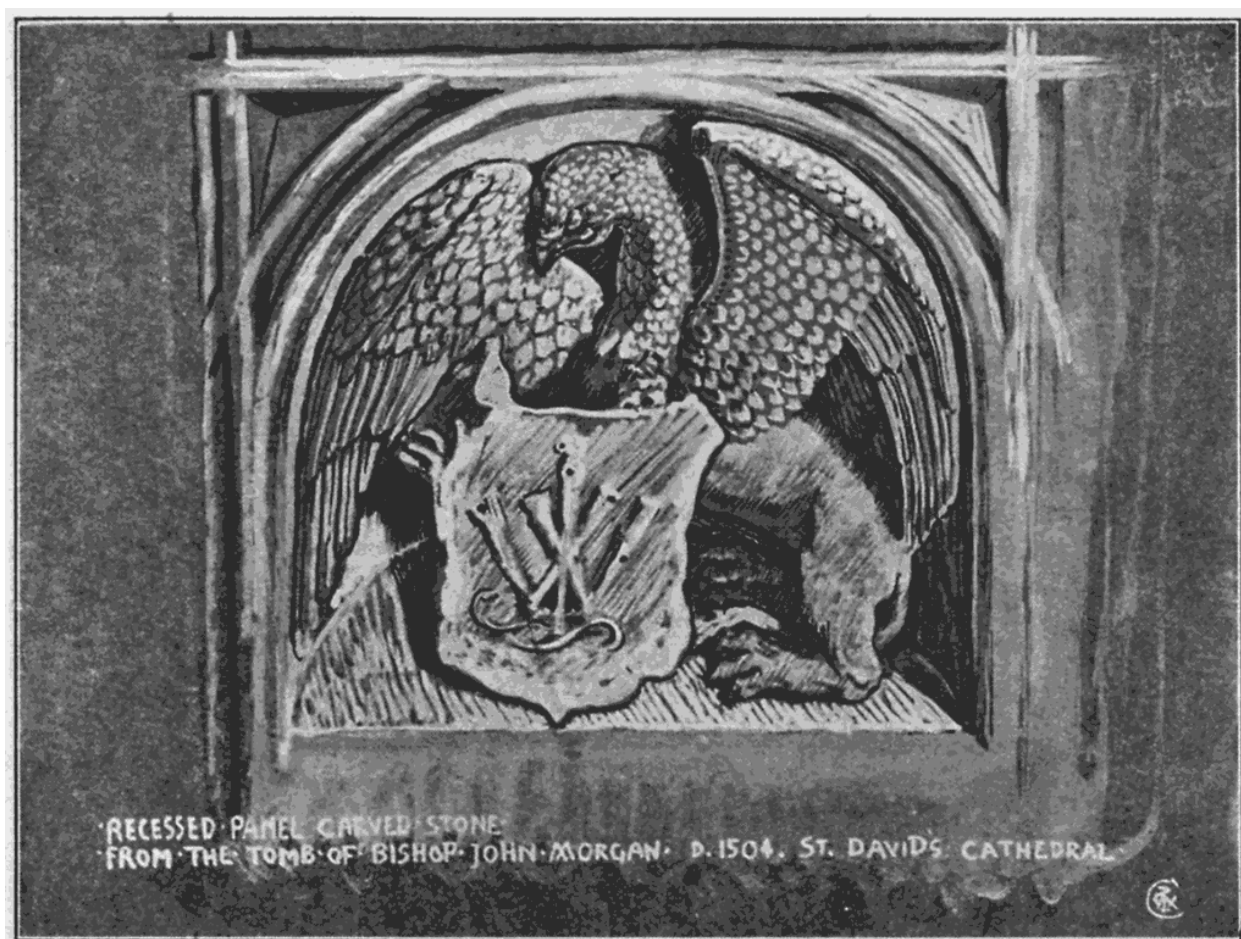


DESIGNS OF FLORAL, HUMAN, AND ANIMAL FORMS, GOVERNED
BY SHAPE OF INCLOSING BOUNDARY.

[back](#)



[back](#)



[back](#)

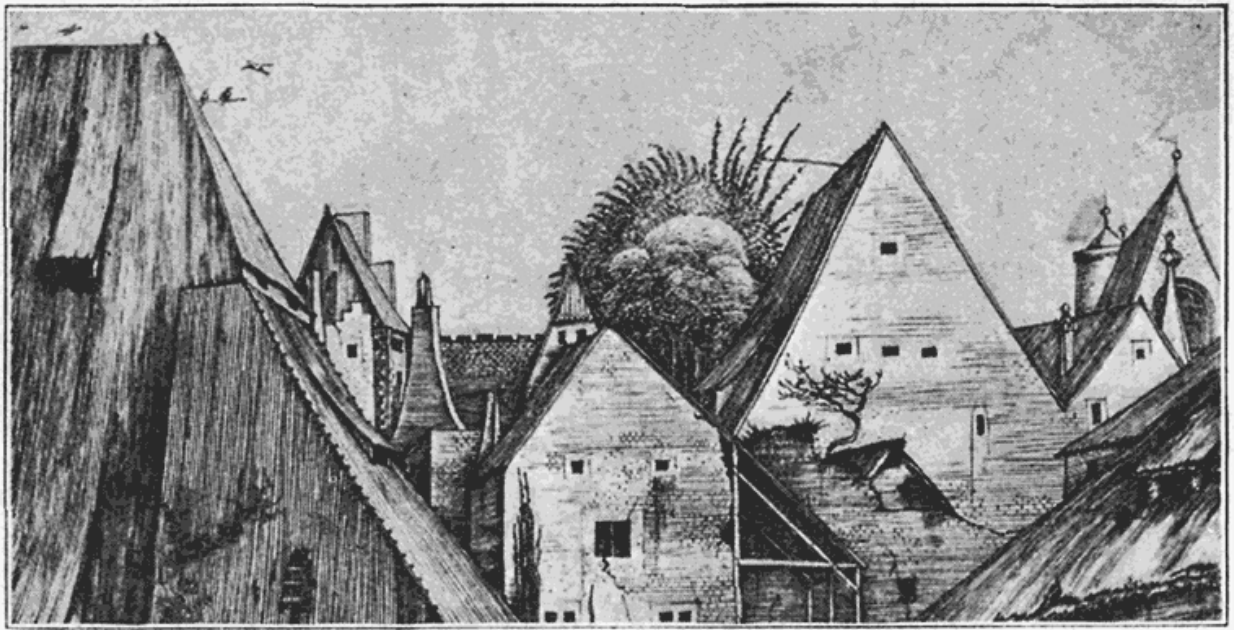


CONSTRUCTIVE LINE
RECEIVED
IN ARCHITECTURAL
ORNAMENT

CORBEL
BISHOP VAUGHAN'S
CHAPEL ST. DAVIDS.
1509 -



[back](#)



ALBERT DÜRER : DETAIL FROM 'THE PRODIGAL SON.'

[back](#)



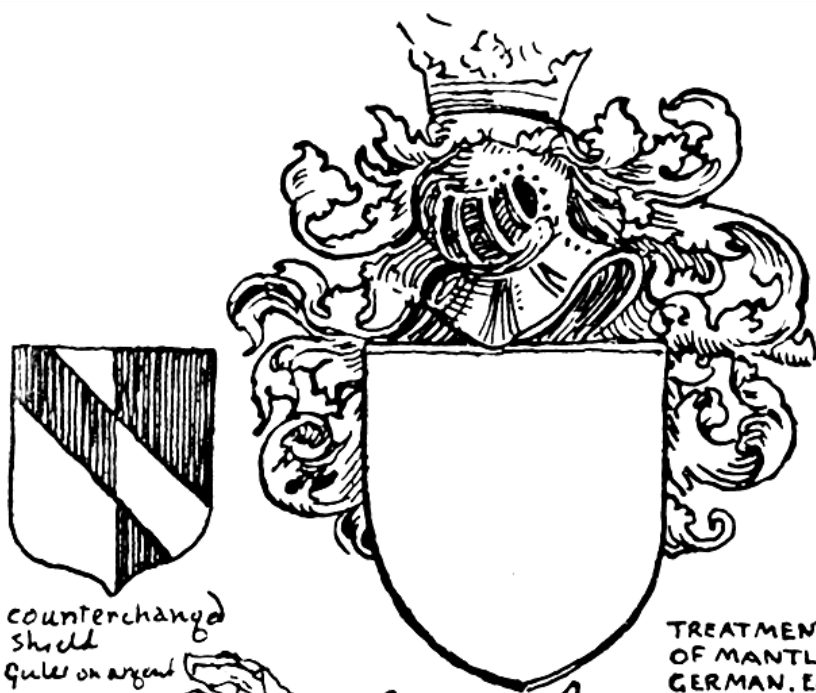
ALBERT DÜRER : ST. ANTHONY.

[back](#)



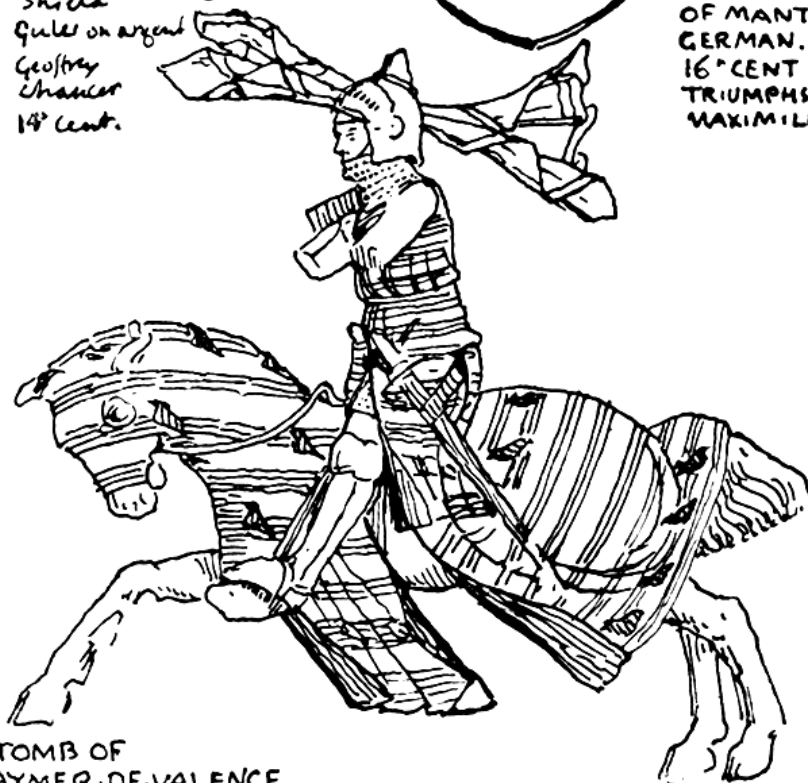
INFORMAL COMPOSITION: EXPRESSION OF (1) STORM AND
(2) CALM IN LANDSCAPE.

[back](#)



counterchanged
shield
Gules on argent
Geoffrey
Chaucer
14th cent.

TREATMENT
OF MANTLING
GERMAN. EARLY
16th CENT
TRIUMPHS OF
MAXIMILLIAN



TOMB OF
AYMER DE VALENCE
WESTMINSTER ABBEY
EARLY 14th CENTURY



DECORATIVE RELIEF: COUNTERCHANGE, TREATMENT OF MANT-
LING, FOURTEENTH AND SIXTEENTH CENTURIES.

[back](#)



BRASS OF
MARTIN DE VISCH
BRUGES 1452
(GREENY'S BRASSES)



GARTER PLATE, MONTAGUE
ST. GEORGE'S CHAPEL,
WINDSOR (BRANDLEY & WEATHERLY)



GEORGIUS DE LEWENSTEIN 1464.
BAMBERG.
(GREENY'S BRASSES)

DECORATIVE RELIEF : TREATMENT OF MANTLING.

[back](#)



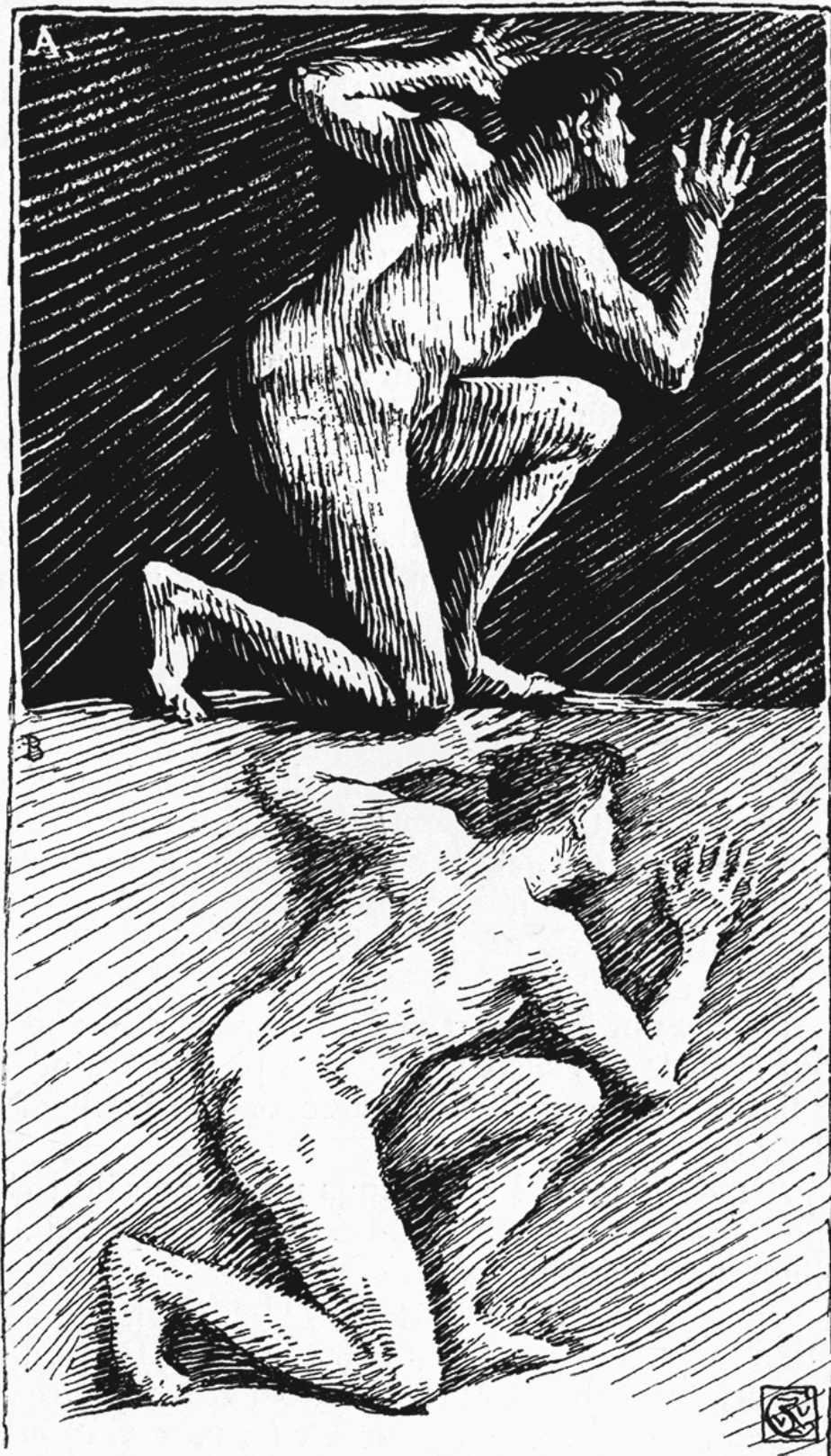
ALBERT DÜRER : PEN-DRAWING.

[back](#)



FILIPPINO LIPPI: STUDY OF DRAPERY.

[back](#)



RELIEF OF FORM : (A) BY WHITE LINE ONLY ON DARK GROUND,
AND (B) BY BLACK LINE ONLY ON LIGHT GROUND.

[back](#)



EGYPTIAN SYSTEM OF SCULPTURED RELIEF: THEBES.

[back](#)



CHARTRES CATHEDRAL: CARVING ON THE WEST FRONT.

[back](#)



CHARTRES CATHEDRAL: TYMPANUM OF THE CENTRAL DOOR OF THE WEST FRONT.

[back](#)



MEDALS OF THE LORDS OF MANTUA, CESENA, AND FERRARA,
BY VITTORE PISANO OF VERONA (MIDDLE OF THE FIF-
TEENTH CENTURY).

[back](#)



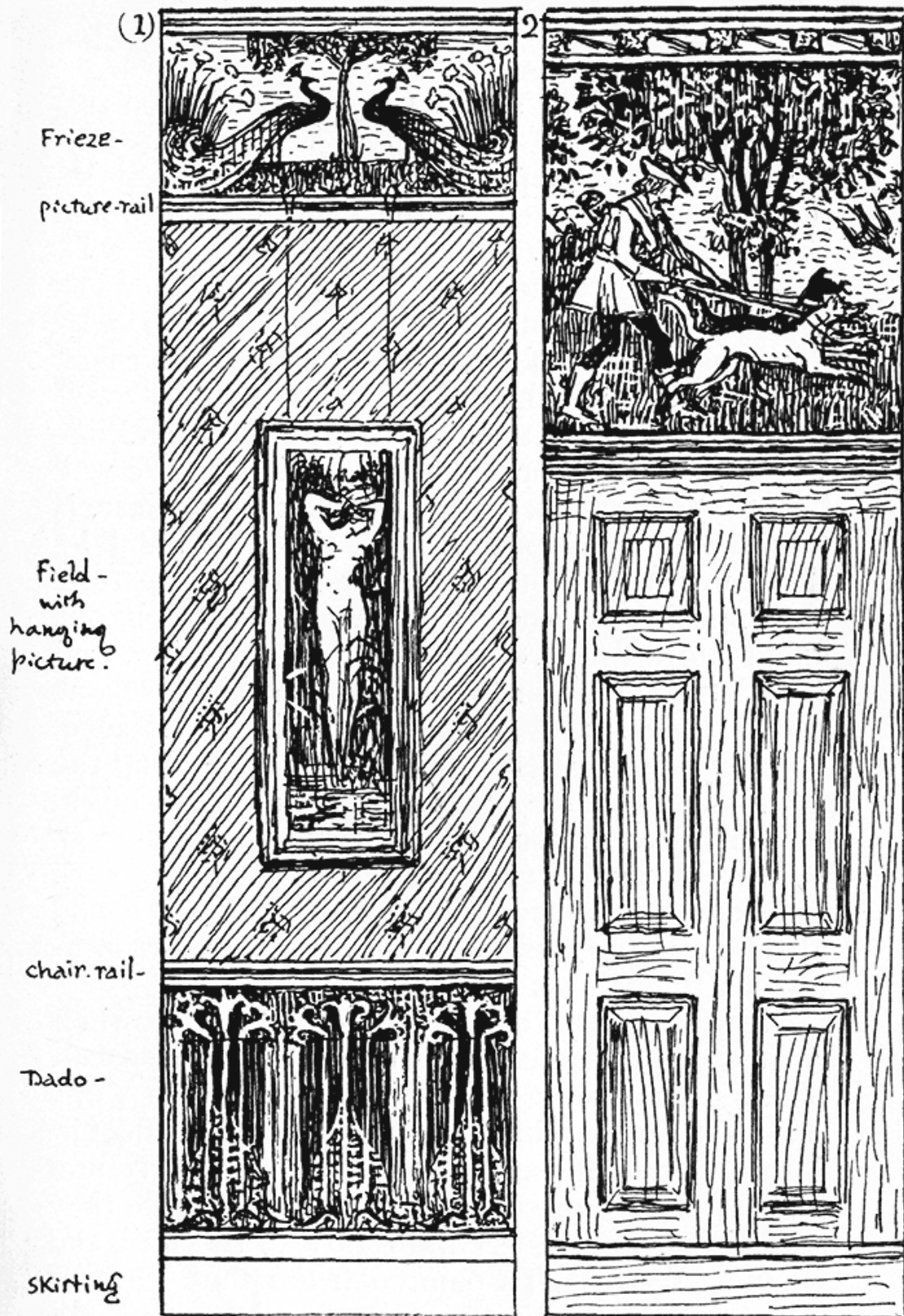
LINES OF FLORAL GROWTH AND STRUCTURE : LILY AND ROSE.

[back](#)



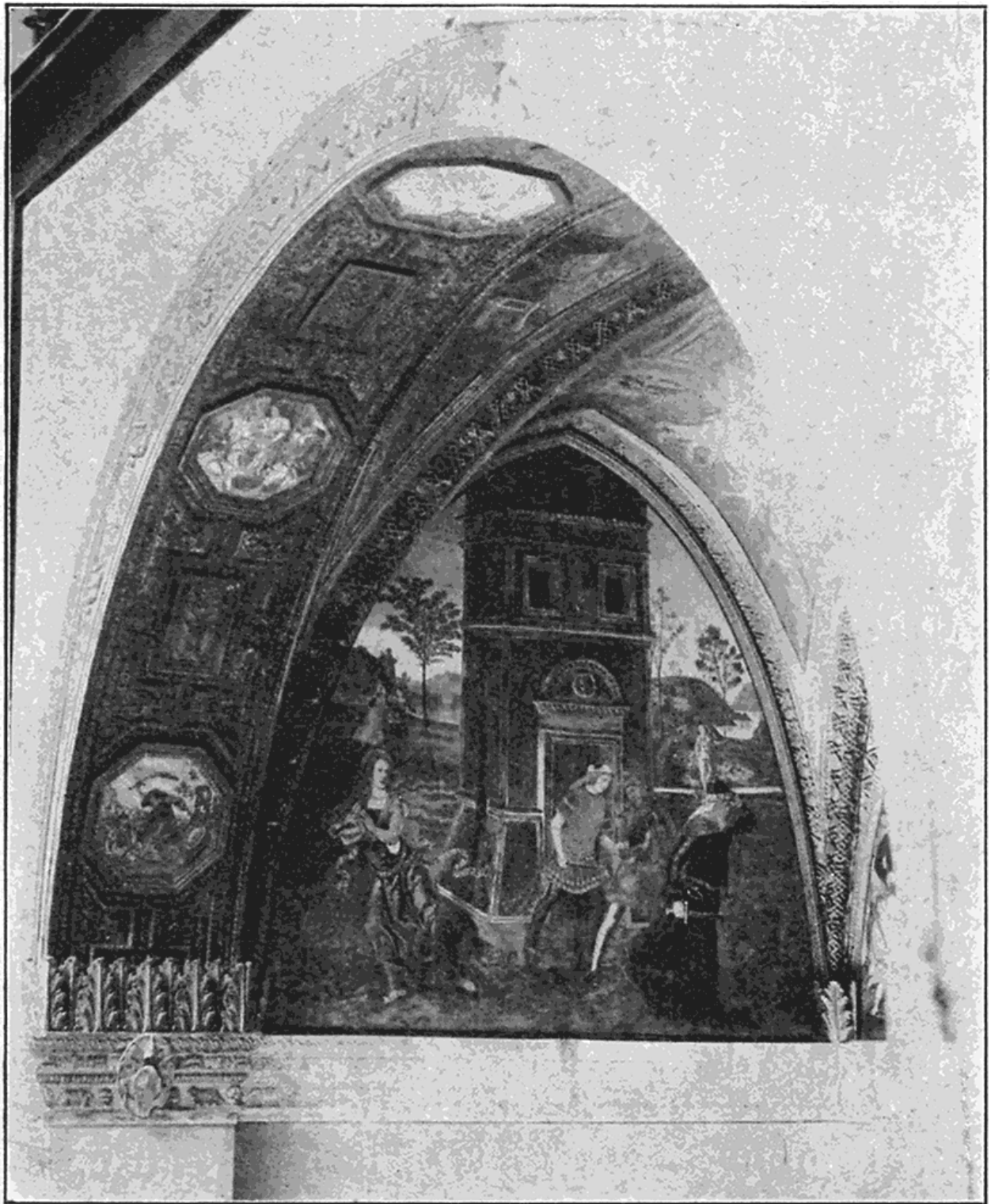
PINTURICCHIO : MURAL PAINTING (PICCOLOMINI CHAPEL, SIENA).

[back](#)



DECORATIVE SPACING OF THE WALL: SKETCHES (TO $\frac{1}{2}$ -IN. SCALE) TO SHOW DIFFERENT TREATMENT AND PROPORTIONS.

[back](#)



PINTURICCHIO : FRESCO IN THE APPARTIMENTI BORGIA.

[back](#)



PORTION OF DETAIL OF THE HOLY CARPET OF THE MOSQUE
OF ARDEBIL: PERSIAN, SIXTEENTH CENTURY.

[back](#)



INDIAN PRINTED COTTON COVER: SOUTH KENSINGTON MUSEUM.

[back](#)



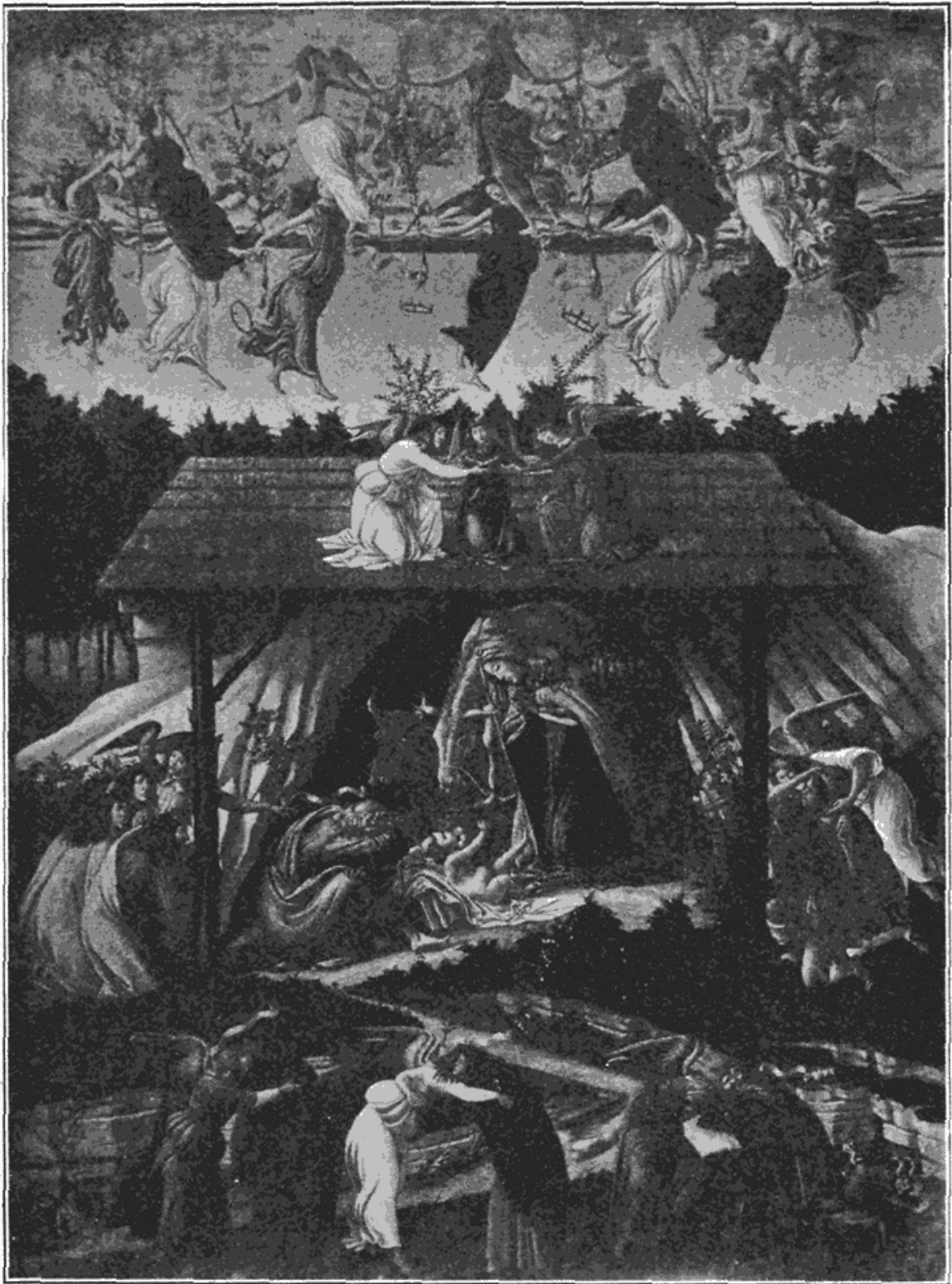
J. VAN EYCK: "PORTRAIT OF JAN ARNOLFINI AND HIS WIFE."
(NATIONAL GALLERY.)

[back](#)



VER MEER OF DELFT: "LADY AT A SPINET." (NATIONAL GALLERY.)

[back](#)



BOTTICELLI : " THE NATIVITY " (NATIONAL GALLERY).

[back](#)



HOLBEIN : " THE AMBASSADORS " (NATIONAL GALLERY).

[back](#)



BOTTICELLI : “ MADONNA AND CHILD ” (NATIONAL GALLERY).

[back](#)



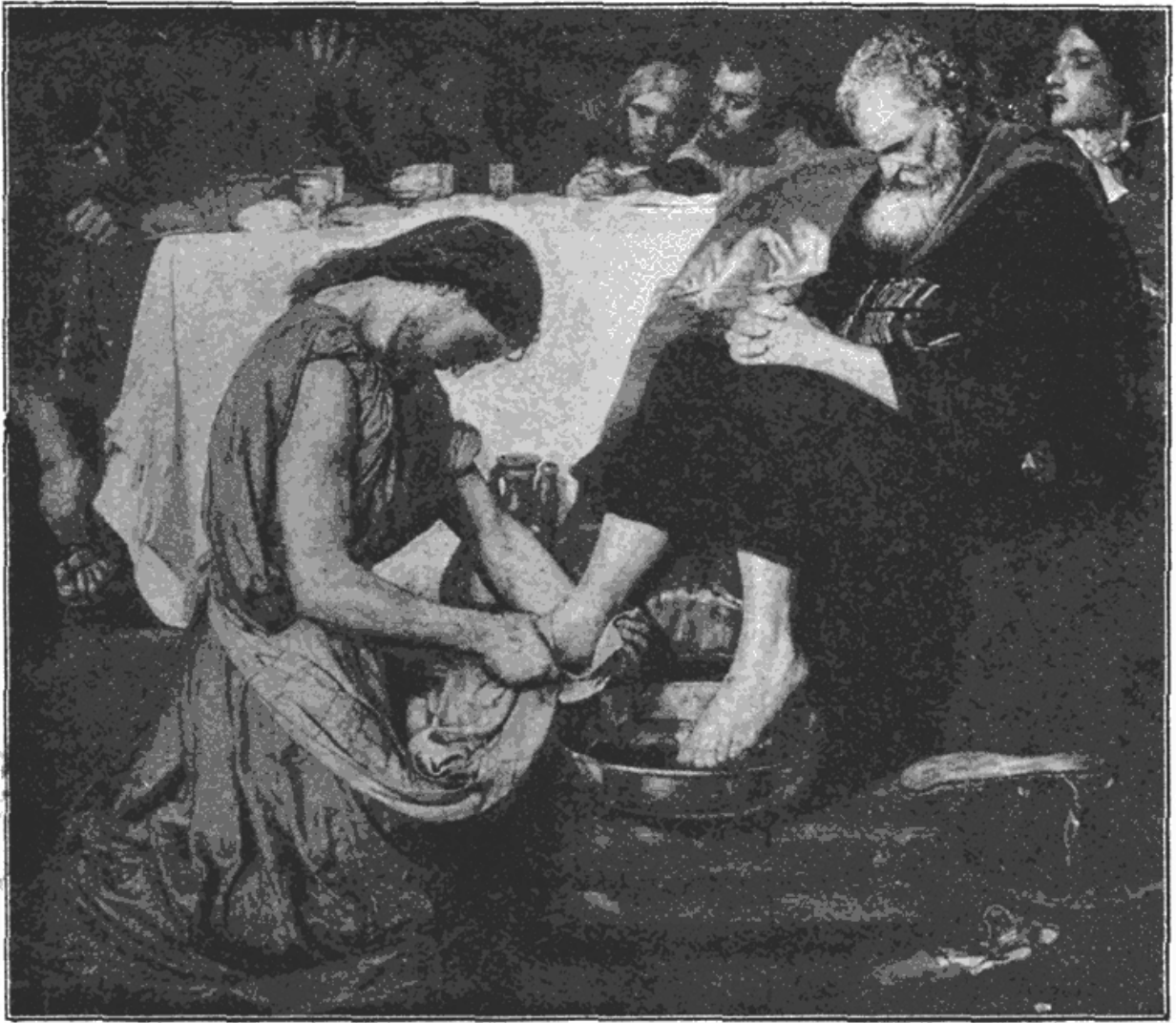
CARLO CRIVELLI: "THE ANNUNCIATION" (NATIONAL GALLERY).

[back](#)



TITIAN: "BACCHUS AND ARIADNE" (NATIONAL GALLERY).

[back](#)



MADOX BROWN: "CHRIST WASHING ST. PETER'S FEET" (TALE GALLERY).

[back](#)